M. Franz

Berlijn 1979

II

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41548910_0022

# G E S T A L T   U N D   A B B I L D
## ZUR SEMANTISCHEN SPEZIFIK KÜNSTLERISCHER ANEIGNUNG

Dissertation
zur Erlangung des akademischen Grades
d o c t o r   s c i e n t i a e   p h i l o s o p h i a e
(Dr. sc. phil.)+)

vorgelegt dem
Senat des Wissenschaftlichen Rates der Humboldt-Universität
von

Dr. phil. Michael Franz
geb. am 23. 9. 1937 in Berlin

Rektor: Prof. Dr. Helmut Klein

Gutachter: 1. ______
2. ______
3. ______

Berlin, den ______

+) Vgl. AO Nr. 2 zur Verleihung des akademischen Grades Doktor der Wissenschaften - Bezeichnung der akademischen Grade - vom 15. 9. 1969 ( GBl. II, S. 522 )

UNIV. LEIDEN BIBL.

ANMERKUNGEN

1. "Wahrheit bedeutet heute und seit langem die Übereinstimmung der Erkenntnis mit der Sache. Damit jedoch das Erkennen und der die Erkenntnis ausformende und aussagende Satz sich der Sache anmessen kann, ... muß doch die Sache selbst als solche sich zeigen. Wie soll sie sich zeigen, wenn sie selbst nicht aus der Verborgenheit heraussteben kann, wenn sie selbst nicht im Unverborgenen steht?" (M. HEIDEGGER, a.a.o. S. 54) Primär ist Wahrheit nach Heidegger keine Eigenschaft von Aussagen. Aber sie ist auch keine "Eigenschaft der Sachen im Sinne des Seienden" (S. 58). Sie ist "ein Geschehnis" - die Entbergung des Seienden im Widerstreit mit der Verbergung, d.h. der gelöste Widerspruch von Entbergung und Verbergung; Dies ereignet sich aber nur in Modi menschlicher Tätigkeit, die demzufolge - in ein selbsttätiges Geschehen verwandelt - ontologisiert werden: daraus folgt ein Entfremdungsmodell passiver Erwartungshaltung dem 'Sein' gegenüber, das vor allem durch seine Ungegenständlichkeit ausgezeichnet ist.

Hat der junge Heidegger den "Destruktionscharakter der imperialistischen Gesellschaft für die Persönlichkeitsentwicklung des bürgerlichen Menschen... in philosophisch-abstrakter Form auf der Basis der existenzialistischen Daseinsanalyse reflektiert", "politisch mit einer konservativ-romantischen Kapitalismuskritik" verbunden, so überdeckt die "schon in der Frühphase herausgearbeitete sogenannte ontologische Differenz zwischen Sein und Seiendem und die Klage über die Vergessenheit der Menschheit hinsichtlich des Seins... in der Spätphase... alle individuellen und sozialen, persönlichen und welthistorischen Auseinandersetzungen" und ist ebenfalls Ausdruck seines "opponierenden romantischen Konservatismus" (Hans-Martin Gerlach, Der bürgerliche Mensch zwischen Existenz und Sein, DZfPh, 6/77, S. 672 f.).

Kunst könne dazu beitragen, aus der "Weltnacht" der "Seinsvergessenheit" zu neuen Horizonten vorzustoßen, der nivellierenden Diktatur des unbedingten, die Menschen selbst unterwerfenden "Willens zum "Willen" zu entrinnen so wird von Heidegger die kapitalistische Verwertungs- und Herrschaftsrationalität fetischisiert.

Sie ist für ihn im übrigen in der gleichen idealistischen Verkehrung verantwortlich für die kapitalistischen Lebensverhältnisse wie in der gegen Heidegger gewendeten "Kritischen Theorie".
Es liegt in der objektiven Konsequenz einer so gefaßten ideologischen Funktion der Kunst, daß die materialistische Abbildkonzeption als irrelevant erscheinen muß; sie orientiert die Künstler ja auf die Aufhellung der Krise, auf eine, wie Lukacs zu Recht formulierte, "defetischisierende" Wirklichkeitsbeziehung, auf den schmerzhaften Austrag der Widersprüche in gestaltender Reflexion, auf das Aufspüren menschlich-gesellschaftlicher Potenzen zur Veränderung der Zustände.
In imperialistischer Verwertungs- und Herrschaftsrationalität (die Heidegger für das Wesen der Vernunft schlechthin nimmt) hat sich objektzentrierte Rationalität (wie sie der Wissenschaft gemäß ist - als Sacherkenntnis) ins Gegenteil verkehrt: Irrationalität im ganzen. Vor diesem Hintergrund erscheint (bei Adorno nicht anders als bei Heidegger) die Fähigkeit der Kunst, nicht objektzentriert und doch objektiv zu sein, Erkenntnisleistungen eigener Art zu vollbringen, als Alternative per se, die die Suche nach wirklichen, gesellschaftspolitischen, sozialökonomisch bedingten Alternativen erspart. Natürlich muß der subjektiven Aufkündigung des Abbild-Zusammenhangs von Kunst und gesellschaftlicher Realität der Anschein von Objektivivtät gegeben werden, als sei es absurd, einen solchen Zusammenhang ernsthaft auch nur in Erwägung zu ziehen. Das Unbestreitbare muß dementsprechend als trivial bagatellisiert und die moderne materialistische Abbildkonzeption insgesamt entstellt werden: als dogmatische Beschränkung der Kunst auf kontemplative Verdopplung empirischer Realität in bildhafter Darstellung. Die Bestreitung des wirklichen Abbildzusammenhangs verlangt aber eine permanente, mystifizierende Umdeutung des Abbildgehalts der Kunstwerke - wie es Heidegger z.B. mit Hölderlin und Rilke vorgeführt hat; was nur an geschichtlicher Alternative aufscheint, wird ideologisierend zugedeckt.

Zu Heideggers weltanschaulicher Position im Kontext modernen bürgerlichen Krisenbewußtseins vgl. vor allem auch W. Heise, Aufbruch in die Illusion, Berlin 1965.

2. Alternativ- und perspektivloses Denken am Rande von [illegible] nötigt zum permanenten Kampf gegen die Widerspruchsdialektik. Adorno machte seine in grundsätzliche Negativität mündende, gleichermaßen antibürgerliche und antikommunistische [illegible] theoretisch dadurch zu rechtfertigen, daß er das Gesetz dialektischer Selbstbewegung, die Negation der Negation, als falsche Versöhnung ablehnte. Damit löste er den Widerspruch als dynamische Einheit gegensätzlicher Seiten in ein 'reines' Gegensatzverhältnis auf, das in seiner Gegensätzlichkeit erstarrt und alle Bewegung stillegt. Adornos negative Dialektik ist als Erkenntnisdialektik, als bloße subjektive Reflexionsdialektik beschrieben. Sie soll zu Tage fördern das stets zugedeckte und verdrängte widersprüchliche Wesen der sozialen Realität wie des Erkenntnisprozesses, die einander entsprechen und aus dem widersprüchlichen Wesen menschlich-gesellschaftlicher Subjekt-Objekt-Beziehung hervorgegangen sind; eine objektive Naturdialektik kennt Adorno nicht. Dieses widersprüchliche Wesen ist aber keinesfalls durch den Widerspruch als energischen, zur Auflösung treibenden Verhältnis bestimmt, sozialer Fortschritt und Erkenntnis-Fortschritt durch Kampf und Einheit der Gegensätze auf jeweils höherer Stufe. Adorno versteht demnach das widersprüchliche, nur zwangsweise zur "Identität" von Herrschaft und Unterordnung geeinte Gegensatzverhältnis des Allgemeinen und des Individuellen; so verhalten sich soziale Macht und Individuum, Begriff und Sache, Technologie und Natur. Negative Dialektik soll diese Gegensätzlichkeit zu Bewußtsein bringen, um so ein Verhalten herbeiführen zu helfen, durch das wir in unserer Beziehung zur Natur, zu unseresgleichen und zu den Gegenständen der Erkenntnis des qualitativen [illegible] gewahr werden statt die Qualitäten immerfort auszuschalten. Sicher knüpft Adorno an Marx' Analyse der im Kapitalverhältnis gipfelnden Herrschaft der Produktion über die Produzenten, der Verselbständigung der sozialen Macht

der Individuen zur Macht über sie, des phantasmagorischen Scheins der gesellschaftlichen Oberfläche an, aber er legt die Dialektik von Produktivkräften und Produktionsverhältnissen, von Kapital und Arbeit still. Er muß daher alles fetischisieren, was Marx dialektisch erkannt hat: den Warenfetischismus (als absoluten, undurchdringlichen Verblendungszusammenhang), den Umschlag herrschafts- und verwertungstechnischer Rationalität in die Irrationalität gesellschaftlichen Handelns der Bourgeoisie im ganzen; die scheinbare apparative Übermacht des ideologischen Überbaus. So verlieren die grundlegenden Widersprüche ihre revolutionäre Seite, damit ihren energischen Charakter; die Arbeiterklasse verwandelt sich in dieser Sicht in ein pures Integrationsobjekt. Um so heftiger und aktivistischer wogen Adornos Affekte gegen den unter widrigsten Bedingungen durchgesetzten Aufbau der Grundlagen des Sozialismus in allen Ländern, in denen die Klassenmacht des Proletariats den Boden für historische Veränderungen schuf.

Im Verhältnis zum Marxismus-Leninismus ist Adornos Argumentation nicht frei von demagogischen Zügen, so wenn er, um seine "Negative Dialektik" als philosophisches Erkenntnisprinzip zu legitimieren, die dialektisch-materialistische Abbildkonzeption entstellt. "Der Gedanke ist kein Abbild der Sache - dazu macht ihn einzig materialistische Mythologie Epikurischen Stils, die erfindet, die Materie sende Bildchen aus -, sondern geht auf die Sache selbst... Die Abbildtheorie verleugnet die Spontaneität des Subjekts... Wird das Subjekt zur starren Widerspiegelung des Objekts verhalten, die notwendig das Objekt verfehlt, das nur dem subjektiven Überschuß im Gedanken sich aufschließt, so resultiert die friedlose geistige Stille integraler Verwaltung. Einzig unverdrossen verdinglichtes Bewußtsein wähnt, oder redet andern ein, es besitze Photographien der Objektivität... Objekt der Theorie ist kein Unmittelbares, dessen Abguß sie nach Hause schleppen könnte; Erkenntnis besitzt nicht, wie die Staatspolizei, ein Album ihrer Gegenstände. Vielmehr denkt sie diese in ihrer Vermittlung: sonst beschiede sie sich bei der Deskription der Fassade. Das überkommene und bereits an seiner Stelle problematische Kriterium sinnlicher

[illegible] ist, wie Brecht denn doch zugestand, nicht auf das radikal Vermittelte, die Gesellschaft, anzuwenden; ihm entzieht sich, was ins Objekt als dessen Bewegungsgesetz einwanderte, notwendig verdeckt von der ideologischen Gestalt des Phänomens." (Adorno, Negative Dialektik, Frankfurt 1970, S. 203 f.) Diese Argumentation unterstellt der marxistisch-leninistischen Abbildkonzeption: 1. die demokritisch-epikureische Eidola-Theorie (die übrigens bereits die späteren antiken Epikureer durch ihre "Semiotik" zu korrigieren suchten; 2. einen ausschließlich ikonischen Charakter der als Abbilder bestimmten Bewußtseinsgehalte; 3. die totale Kontemplativität und Passivität des Subjekts, die Leugnung seiner aktiven, konstruktiven Leistung (Adorno wählt für die Selbsttätigkeit des Subjekts den Kantischen Terminus "Spontaneität".) 4. die naive Annahme, das Wesen der Erscheinung, zumal der gesellschaftlichen Oberfläche, präsentiere sich unmittelbar bzw. sinnliche Anschauung liefere ein evidentes Bild des Wesens in seiner Nichtevidenz. Von diesen Prämissen her bestreitet Adorno die Abbildkonzeption auch für die künstlerische Aneignung. Er argumentiert so: Ist der [illegible] der durch logische Formalisierung und "Klassifikation" [illegible] illusionär aufgehobenen Differenz von Sache und Begriff Konkretheit verwehrt, so ist dies allein der Kunst möglich. Sie kann Index dessen sein, was die Tauschgesellschaft dem Allgemeinen am Individuellen, qualitativen Differenten abgeschnitten hat, was damit Preis und Opfer des Fortschritts ist - seine stumme Leidensspur. "Während diskursive Erkenntnis an die Realität heranreicht, auch an ihre Irrationalitäten, die ihrerseits ihrem Bewegungsgesetz entspringen, ist etwas an ihr spröde gegen rationale Erkenntnis. Dieser ist das Leiden fremd; sie kann es subsumierend bestimmen, Mittel zur Linderung beistellen; kaum durch seine Erfahrung ausdrücken: eben das hieße ihr irrational. Leiden, auf den Begriff gebracht, bleibt stumm und konsequenzlos... Den Hegelschen Satz, den Brecht als Devise sich erkor: die Wahrheit sei konkret, genügt vielleicht im Zeitalter des unbegreiflichen Grauens nur noch Kunst." (Ästhetische Theorie, Frankfurt a. Main 1972 S. 35) "Kunst komplettiert Erkennt-

nis um das von ihr Ausgeschlossene... Kunst ist Rationalität, welche Ähnlichkeit befördert, ohne sich ihr zu entziehen..." (S. 87) Das Künstlerische" haftet an der Besonderung, vertritt das Unsubsumierbare, solches fordert das herrschende Prinzip der Identität heraus, das der Vertauschbarkeit." (S. 128)

Wie ist dies möglich? Adorno gibt folgende Antwort: "Die Wahrheit der Kunstwerke haftet daran, ob es ihnen gelingt, das mit dem Begriff nicht Identische, nach dessen Maß Zufällige in ihrer immanenten Notwendigkeit zu absorbieren." (S. 155) Absorbieren steht hier in bewußtem Gegensatz zu Abbilden: "Kunst ist so wenig Abbild wie Erkenntnis eines Gegenständlichen; sonst verfiele sie zu jener Verdopplung ... Vielmehr greift Kunst gestisch nach der Realität, um in der Berührung mit ihr zurückzuzucken. Ihre Lettern sind Male dieser Bewegung. Ihre Konstellation im Kunstwerk ist die Chiffrenschrift des geschichtlichen Wesens der Realität, nicht deren Abbild... Selbst Kunstwerke, die als Abbilder der Realität auftreten, sind es nur peripher; .... Erst das Kunstwerk, das zum An sich bilderlos sich macht, trifft das Wesen... " (S. 425)

Als ein An-sich-Seiendes, schreibt Adorno, werfen die Kunstwerke vermöge ihres Sinnzusammenhangs sich auf. Wird diesem Sinnzusammenhang, der den ästhetischen Schein vermittelt, wie er durch diesen vermittelt ist, Abbildcharakter zugesprochen, so werde dem Dasein positiver Sinn zugeschrieben (S. 229); und das soll nicht sein. Ist nach Adorno die gesamte gesellschaftliche Realität durch Verdinglichung ausgezeichnet, muß sich Kunst, sofern sie nur Realien ähnlich wird, der Verdinglichung anpassen, gegen die sie protestiert; Engagement werde unvermeidlich heute zur ästhetischen Konzession (S. 159) Die Abbildkonzeption leugnet nach Adorno den Scheincharakter der Kunstwerke und unterstellt deren Stimmigkeit als Stimmigkeit der wirklichen Welt. "Kunstwerke stellen die Widersprüche als Ganzes, den antagonistischen Zustand als Totalität vor. Nur durch deren Vermittlung, nicht durch direktes parti pris sind sie fähig, den antagonistischen Zustand durch Ausdruck zu transzendieren. Die objektiven Widersprüche durchfurchen das Subjekt,

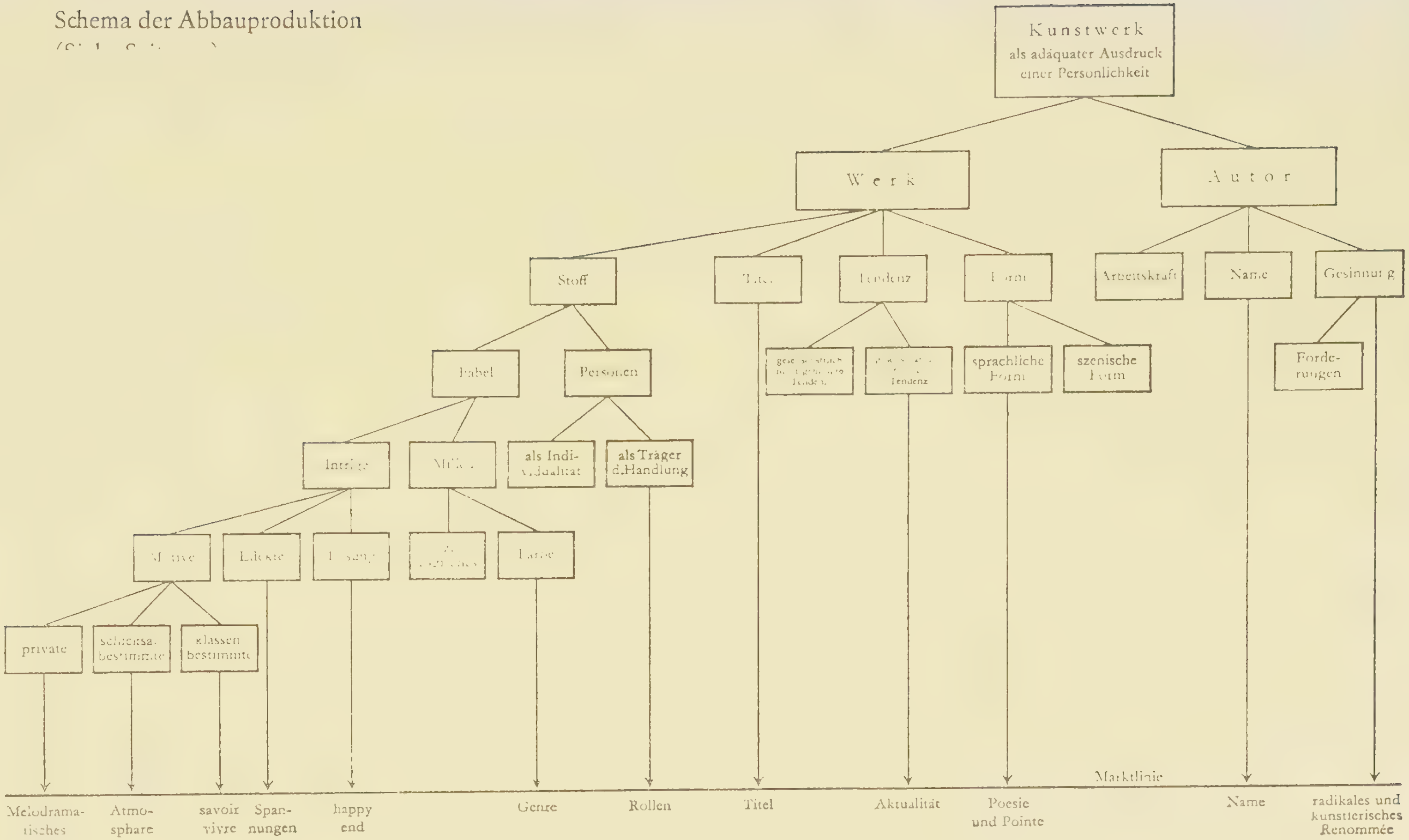
sind nicht von diesem gesetzt, nicht aus seinem Bewußtsein hervorgebracht. Das ist der wahre Vorrang des Objekts in der inneren Zusammensetzung der Kunstwerke. Nur darum vermag das Subjekt im ästhetischen Objekt fruchtbar zu verlöschen, weil es seinerseits durchs Objekt vermittelt ist und unmittelbar zugleich als das leidende des Ausdrucks. Artikuliert werden die Antagonismen technisch: in der immanenten Komposition des Werkes, die der Interpretation durchlässig ist auf Spannungsverhältnisse außerhalb. Die Spannungen werden nicht abgebildet, sondern formieren die Sache; das allein macht den ästhetischen Formbegriff aus." (S. 479)
Auch in dieser Gegenüberstellung, die künstliche Alternativen zur Entscheidung stellt, zeigt sich, wie Adorno die Abbildbeziehung interpretiert: als einseitige, in der Konsequenz subjektfreie Objektbeziehung, als pure Objektdarstellung. Doch wie könnte subjektbezogener Ausdruck, in Werkstrukturen umgesetzt, jeweils gesellschaftliche Spannungsverhältnisse anzeigen, wenn er keine Widerspiegelungsbeziehung vermittelte?
Eine kritische Einschätzung von Adornos Ästhetik im Gesamtzusammenhang seines philosophischen Denkens gibt W. Heise, Zehn Paraphrasen zu 'Wanderers Nachtlied', in: Jürgen Kuczynski / Wolfgang Heise, Bild und Begriff, Berlin 1975.

3. Vgl. H. Franz, Zur Einführung abbildtheoretischer Grundbegriffe in die Ästhetik - Gnoseologische, historische und methodologische Aspekte, Phil. Diss. (A)

4. Zur kritischen Sicht und Korrektur vgl. die Thesen zu vorliegender Arbeit

5. Bertolt Brecht: Schema der Kunstproduktion (des Kunstwerk

Schema der Abbauproduktion



6. Vgl. auch H. Franz, Phil. Diss. (A)

7. Zu Enzensberger vgl. H. Franz, Rezension zu Enzensberger, Mausoleum. Siebenunddreißig Balladen aus der Geschichte des Fortschritts. ", in: Weimarer Beiträge, 12/1976

8. Als Vertreter exakter Wissenschaftlichkeit nach dem Modell der modernen Mathematik und Physik gibt sich Max Bense; seine Bejahung des wissenschaftlich-technischen Fortschritts erscheint auf den ersten Blick als ebenso euphorisch wie sozial indifferent - ein vor der tiefen Widersprüchlichkeit des Fortschritts unter kapitalistischen Bedingungen, der Schere zwischen der technisch-sachlichen und der menschlich-subjektiven Seite der Produktivkraftentwicklung, dem sozialen Antagonismus und der allgemeinen Krise des Kapitalismus [illegible] theoretischer Scientismus. So baut er sich vor allem gegenüber der dialektisch-materialistischen Weltanschauung auf, der er einen konservativen bis reaktionären Zug bescheinigt - sowohl in der Ästhetik, als deren Prototyp er Georg Lukács behandelt, als auch - [illegible] explizit - in Naturauffassung und Weltbild wie in der Erkenntnistheorie. Auf den zweiten Blick verrät auch Bense die tiefgreifende und generelle Verunsicherung der bürgerlichen Ideologen gegenüber der [illegible] und perspektivlosen spätbürgerlichen Gesellschaft im Gegensatz zur historischen Alternative, dem Sozialismus. Daran ändert nichts, daß Bense diesen Gegensatz in seinem undifferenzierten Bild von der technischen [illegible] zu verdrängen sucht. Der scientistische Optimismus erweist sich als gebrochen; Benses ganzes Denken kreist um die Beziehung von Theorie und Ethos: Theorie sei "reinster Ausdruck einer erkannten und beherrschten Objektwelt", Ethos "ein höchstes Zeichen der Subjektsphäre und ihrer Freiheit"; ihre Differenzierung innerhalb unseres Bewußtseins könne man angesichts der Zukunftsprobleme unserer Epoche nicht mehr so ohne weiteres auf sich beruhen lassen. (Bense, Aesthetica, Baden-Baden 1965, S. 129) Die herrschafts- und verwertungstechnische Entartung wissenschaftlicher und technologischer

Rationalität scheint wenigstens negativ auf, soweit Bense ein als Ethos gefaßtes "humanistisches Existenzkriterium der technischen Welt" für unvermeidlich erklärt, "selbst wenn es den freien Flug der Erkenntnis und der Konstruktion einschränkt" (S. 130). Ein solches Kriterium ist aber nicht deduktiv innerhalb einzelwissenschaftlicher Rationalität zu gewinnen: "Was nun die Begrenzung des Systems technologischer Konsequenzen der Theorie durch ethische Thesen anbetrifft, so kann es sich natürlich nicht darum handeln, aus physikalischen Sätzen ethische abzuleiten. Das gelingt in keinem Definitionssystem. Die ethische Limitation besteht vielmehr darin, nur solche technischen Möglichkeiten zur Realisierung zuzulassen, die gewisse formulierte Postulate, die die menschliche Existenz, ihre vitale, gesellschaftliche Lage usw. betreffen, nicht diskreditieren, außer Kraft setzen... Man sieht, das Zeitalter der Naturwissenschaften ist zwar noch nicht vorüber, aber ihre Fakten und Prozesse bestimmen nicht mehr ausschließlich das Niveau unserer Zivilisation. Die mathematische Methode dient zwar beispielhaft der Produktion der Erkenntnisse und ihrer Beweise, also den Theorien, aber sie reicht nicht aus, wenn es sich darum handelt, menschliche Werte, existenzielle und soziale Bedeutungen auszumachen. Es ist offenbar geworden, daß das Wesen unserer Rationalität nicht bloß in der seinsetzenden Kraft der Folgerungen besteht, sondern darüber hinaus auch in der seinssetzenden Kraft der Entscheidungen." (S. 131) Daß weltanschauliche Grundorientierungen des Handelns auch auf wissenschaftlichem Wege zu gewinnen sind, hat der wissenschaftliche Sozialismus längst erwiesen. Doch damit setzt sich Bense nicht auseinander. Existieren heißt für ihn "in spiritueller Rechtfertigung und Behauptung zu leben, gleichgültig, welcher Klasse, welcher Gesellschaft und welcher geschichtlichen Zivilisation man darüber hinaus angehört" (S. 119) Entsprechend bekennt er sich zum existenzialistischen Grundansatz: "Ganz unabhängig von Art und Zeit, Inhalt und Umfang ihrer geschichtlichen Bedingungen

bleibt es doch das Verdienst der Heidegger, Sartre, Jaspers, vielleicht ebenso von Marx wie von Kierkegaard aus, das 'Existieren' nicht nur als das Faktum des äußeren materiellen Daseins des Menschen konzipiert zu haben, sondern eben als Bewußtseinstatsache, als Reflexionszustand des Selbst, des Ichs, der Person, ausgebreitet zwischen den Leiden und Genüssen, den Verzweiflungen und Hoffnungen, Eitelkeiten und Nichtigkeiten .... unserer Zivilisation." (S. 132)
In diesem ideologischen Zusammenhang fragt Bense nach der Funktion der Kunst und bringt seine Antwort thesenhaft auf die Formel: "Technik gehört ... ontologisch dem stoischen Welttyp lückenloser Determination, Kunst ontologisch dem gebrochenen Welttyp der Freiheit zu." (S. 25) "Die spezielle Rolle der Literatur (das gilt für alle Künste, d.V.) ist also zu umreißen: eine Arbeit, nicht so sehr der Reduplikation der Welt, sondern der Herstellung des ontischen Gleichgewichts in ihr gewidmet, das ist es, was den Schriftstellern (lies: den Künstlern) abverlangt werden muß." (S. 117)
Der Begründung dieser Thesen dienen alle "informationsästhetischen" Überlegungen.
Bense konzipiert das Ästhetische nicht wie Adorno als Widerpart des Gesellschaftlich-Objektiven (das sich bei ihm auf das Technische reduziert), sondern als Ausgleich. Kunst erscheint als Moment eines kulturellen Integrationsprozesses, den sie befördern kann; so gewinnt sie die Chance, "die moralisch längst suspekt gewordene Welt, wenn nicht physikalisch, so doch ästhetisch zu rechtfertigen" (S. 135) Den Prozeß kultureller Integration bestimmt Bense als einen Vorgang, in dem die Grenzen zwischen Materie und Bewußtsein fließend werden; er wird zur "eigentlichen, geistigen Bewegung der Zivilisation..., der intellektuellen Sinn und technische Realität aufs engste zusammenbringt und zu verschmelzen trachtet, der Geist und Leben immer stärker in den Bewußtseinsregionen einschmilzt und die gegenseitige Abgeschlossenheit von Kunstsein und Natursein ebenso aufhebt wie die Trennung von Zweckwelten und Luxuswelten und, pointiert ausgedrückt, von materiellem Unterbau und ideellem Überbau." (S. 150)

Hier macht sich Bense, der sich philosophisch als Eklektiker erweist, die idealistische Interpretation des Informations-Begriffs der Kybernetik durch Gotthard Günther zunutze, die Georg Klaus bereits 1961 widerlegt hat; danach begründet Information einen "dritten Seinsbereich", der weder Materie noch Bewußtsein ist. Nach Bense erfaßt der Informationsbegriff, auf den er [illegible] zurückführt, "[illegible] jene funktionalen und strukturellen Verhältnisse, die auch jenem erweiterten, gewissermaßen nicht mehr in der Subjektivität eingeschlossenen, aber auch noch nicht zu dieser objektiven Materie ausgebildeten Bewußtsein zukommen" (S. 202) Diese idealistische Interpretation des Informationsbegriffs überträgt Bense auf seinen Zeichenbegriff. Für Bense gibt es keine objektive Realität unabhängig von den Zeichen, die diese Realität überhaupt erst vermitteln. Jede andere Auffassung, vor allem natürlich die materialistische, zeichnet sich nach Bense durch "personelle Dilettanz" oder "ideologisches Interesse" aus (Vermittlung der Realitäten, Baden-Baden 1976, S. 12) "Realität ist eine Modalität des Seins," schreibt er im Rückgriff auf objektiv-idealistische Seinsmetaphysik." Die Geschichte der Informationstheorie und der Physik belehrt uns darüber, daß wir keineswegs den Modus der Realität als solchen wahrnehmen.... Wie das Sein selbst sich im Seienden äußert, Seiendes als Zeichen des Seins verstanden werden kann, so treten auch die Modalitäten nur als Zeichen auf. Dieses oder jenes Faktum verweist uns zugleich auf diese oder jene Modalität des Seins dieses Faktums." (51) Das ist nicht ein verwirrter Heidegger, das ist Max Bense. Die Dialektik von Wesen und Erscheinung, Allgemeinem und Einzelnem, Notwendigkeit und Zufall wird in eine Zeichenrelation uminterpretiert. Nun gibt es ja indexikalische Zeichen, die nur auf Grund eines realen Wirkungszusammenhangs als Zeichen fungieren, indem evidente Spuren, Symptome, Indizien latente Beziehungen anzeigen, signalisieren. Auch Bense spricht von Realzeichen. Doch diese Signale fungieren als Zeichen nur in einer Zeichensituation, d.h. setzen kommunizierende Subjekte voraus, die sie auf Grund von [illegible] und Wissen interpretieren können. Zeichen haben immer einen

Objektbezug (der bei Symbolen konventionell ist, bei indexikalischen Zeichen aber als Objektabhängigkeit ausgeprägt) und einen Subjektbezug. Daraus folgert Bense, indem er die realen Verhältnisse auf den Kopf stellt, daß das Zeichen [illegible] Subjekt-Objekt-Spaltung der Welt hervorruft" ([illegible]", S. 236) und gleichzeitig" sowohl zum Objektbereich wie zum Subjektbereich" rechnet. Bense behauptet, daß Zeichen "und damit der durch sie konstituierte Informationsfluß einen dritten Seinsbereich festlegen, der weder dem Subjekt noch dem Objekt zugeschlagen werden kann und weder ausschließlich dem Seinsbereich noch ausschließlich zum Bewußtseinsbereich gehört" (S. 237) Das hat Konsequenzen für den Realitätsbegriff, der sich weitgehend verflüchtigt: Der Gegenstand erscheint als "[illegible]", als Resultat eines deutenden [illegible] Auswahlprozesses, der an visuellen Zeichen vorgenommen wird (S. 250) – idealistische Umkehrung der [illegible] zum Informationsprozess.

So sieht letztlich auch die Definition des Ästhetischen als Information auf der Grundlage von Zeichen, die zwar keine Realzeichen sind, aber in ihrer Gestalt eine materielle Seite haben, wie in ihrer Bedeutung eine ideelle Seite, [illegible] von deren Zweck, als einen besonderen ästhetischen Seinsmodus von Kunstwerken (aber auch von Design-Objekten) auszuweisen, der darin besteht, "weder nur Realität noch nur Nicht-Realität zu gehören". Bense nennt diesen vermittelnden Status die "autonome und eigengesetzliche Sphäre" zwischen Materie und Bewußtsein: "Mit-Realität", obwohl er mit diesem Terminus als Ausweis des Ästhetischen, nicht bloß Kunstwerke noch technische Objekte, also Produkte materieller Produktion [illegible] im Gegensatz zur physikalischen Realität. Bense scheint somit kein gesellschaftliches Sein zu kennen, er spricht nur von "gesellschaftlich und geschichtlich fixierten Bewußtseinsanlagen des Menschen" (S. [illegible]) Während technische Objekte eben notwendige Mit-Realität haben, [illegible] mit ihrer Funktionsbestimmung [illegible], ist die Mitrealität ästhetischer Objekte zufälliger Natur.

Kunst konstituiert nach Bense" einen besonderen Bereich des Seins und Kunstwerke bilden sein Seiendes, unabhängig von anderen Bereichen wie der Natur, der Technik, der Mathematik, der Moral, wahrscheinlich auch des Menschen, eine eigene Art ontischer Konkreta, durch keine andere Methode als die des künstlerischen Machens zu gewinnen" (S. 137)
Als Information faßt Bense den ästhetischen Prozeß als eine Art Gegenprozeß zum physikalischen auf. "Jede Information konstituiert sich als eine der physikalischen Verteilung, die auf statistische Regelmäßigkeit bzw. Wahrscheinlichkeit der Partikel aus ist, entgegengesetzte Entwicklung... Die Deutung der Informationsprozesse als den thermodynamischen entgegengerichtete [illegible] die gleichen Mittel, nämlich die mathematischen Mittel der statistischen Mechanik zu benutzen. [illegible] Ästhetik als eine Art negativer Physik." (S. 211 f.)
[illegible]

[illegible] repräsentieren Kunst und Wissenschaft "jeweils die perfekten [illegible] Theorien, dargestellt in einer Präzisionssprache, deren [illegible] Kunst... [illegible]

aufgebaut, und Kunst beteiligt sich ... an dieser Art von [illegible] intellek-tuellen Dynamik, indem sie ihre Techniken des Machens subtil [illegible], [illegible] darstellt ... " (S. 288) Die Spitze gegen die materialistische [illegible] tritt hier unverhüllt hervor und zeigt die ideologische Hauptstoßrichtung. Indem Bense seinem Begriff der ästhetischen Information ausschließlich den statistisch gefaßten informationstheoretischen Begriff der Information zugrundelegt; indem er im Prinzip beide Begriffe identifiziert ([illegible]), [illegible] "[illegible]" [illegible], [illegible]); indem er jeden Begriff von Information im semantischen Sinne (damit auch semantische Innovation, [illegible]) [illegible], entfällt natürlich auch jede Abbildbeziehung von Kunst und objektiver Realität, wie immer nach Gegenstand und Aneignungsweise spezifisch verstanden. " ... nur statistisch, nicht semantisch... kann also der ästhetische Zustand, den der Text findet, [illegible] werden, [illegible] statistische Wiedergabe, nur ist das [illegible] Unterscheidungen von Form und Inhalt, [illegible] und Ungegenständlichkeit, Material und Bedeutung, Zeichen und Sinn." (S. 291)

Da nach Bense [illegible] "reiner mathematischer Klassifikation widerspricht" (S. 16), sei der Abbildbegriff - erkenntnistheoretisch wie ästhetikspezifisch - ein überholter Standpunkt. Dabei faßt Bense Abbild ausschließlich im Sinne des Ikonischen, [illegible] Objekt bezeichnenden Zeichens. Abbilder haben danach immer bildlichen statt [illegible], [illegible] statt sprachlichen Charakter (S. 67) Abbilder sind stets "Objektmitteilungen", schon darum ästhetisch irrelevant, denn Kunstwerke seien nicht dominant Objektmitteilungen, sondern "Zeichenmitteilungen".

Aber auch das ist nicht das Entscheidende. Das Wesentliche sei, daß Kunst die Seinsfrage stelle, und zwar nicht primär ideell, sondern praktisch, "im experimentellen Charakter ihrer Arbeit". Das Kunstwerk ist das "Zeichen einer Modalität des Seins; ein Zeichen des ästhetischen Seins". Das [illegible] zeichnet einen "Wechsel der Modalität des Seins" (S. 53) In [illegible] jeglicher Observanz als logische Konsequenz der Kunstentwicklung: Kunst wird zuletzt als "ontologischer Prozeß vollzogen (S. 53) [illegible] führt über die "Abstraktion von gegebenen Gegenständen zur Konkretion ungegebener Gegenstände"; die Mittel der Darstellung emanzipieren sich in der "Selbstdarstellung der Mittel". Statt die Realität bloß als "semantische Wirklichkeit" zu haben, sei es nun möglich geworden, diese Realität "faktisch ontisch" zu besitzen, "weil man sie selbst unmittelbar auf der Fläche als Flächenverhältnisse produziert" (S. 63). Und [illegible] klar aus: "Jede moderne Ästhetik fundiert eine Kunst, die [illegible] derne Ästhetik wesentlich Ontologie sein muß)." (S. 63)
Die ideologische Einbettung der Seinsfrage führt auf Benses Ausgangspunkt zurück. Indem Kunst die Seinsfrage "nicht durch eine Erkenntnis, sondern durch ein Machen " beantwortet (Erkennen und Machen starr gegeneinander gesetzt), leiste sie die "ästhetische Rechtfertigung der Welt" (S. 115) Die Seins- [illegible] Zivilisationsprozesses zugespitzt:" Denn gerade innerhalb der lückenlosen Determination, durch die sich eine technische Welt auszeichnet, nimmt die Seinsfrage mehr und mehr die Form einer Frage nach möglicher Freiheit an." (S. 117)

Freiheit als Möglichkeit, die die technische Welt in ihrer lückenlosen Determination ausschließt, kann nur durch Kunst realisiert werden. "Den nicht selbstauferlegten Zwang des Daseins" könne man sich "in der technischen Sphäre nicht mehr entziehen". So zeigt sich, daß die angeblich völlig wertfrei und streng wissenschaftlich entworfene moderne "technologische Ästhetik" von Max Bense auch nur die Konstruktion einer Ersatzperspektive vor dem Hintergrund der allgemeinen Krise des kapitalistischen Systems beinhaltet. Das ganze, keinesfalls immer kompetent eingesetzte Instrumentarium der Infor- [illegible] Zweck: Kunst erscheint wieder einmal als Refugium der Freiheit, die in der objektiv realen gesellschaftlichen Welt [illegible] ziehung von Bewußtheit und Notwendigkeit bestimmt, nicht als [illegible] Innovation, als Originalität) in Relation zur Determiniertheit der technischen wie der physikalischen Welt : eine objektiv reale gesellschaftliche Welt mit eigenen sozialhistorischen und -ökonomischen Gesetzmäßigkeiten existiert für Bense nicht. Der soziale und politische Emanzipationskampf [illegible] hier nicht davon, daß es eine Literatur gibt, in der die Freiheit als Thema, als Proklamation oder Existenz des Helden auftritt, hier geht es um etwas anderes, es geht darum, die [illegible] epikureischen Experimente zu vollziehen, einer Freiheit also, die sich nicht [illegible], sondern als ein Attribut des produ- [illegible]

sierenden Geistes auftritt und in der Folge das Selbstbewußtsein der Autoren bestimmt. Denn verkündet durch den Helden, bleibt die Freiheit ja nur Parole, unmittelbare Demonstration eines Seins wird sie erst, wenn sie als Problem der Genesis des Kunstwerks, verlagert in den Stil, in die Form, in den Versuch, erscheint .... es besteht durchaus die Chance, die spirituelle Reinheit der Technik wiederherzustellen, indem man ihre Welt als ästhetisches Phänomen 'rechtfertigt'." (S. 117) Auch bei Bense zeigt sich, wie die Bestreitung der materialistischen Abbildkonzeption in der Ästhetik und der Kampf gegen den Realismus zusammenhängen. Hierin erweist sich die operative ideologische Funktion der theoretischen Ablehnung des Abbildgedankens. Denn dies ist keine akademische Streitfrage, keine Auseinandersetzung, die überhaupt nur und vor allem die Ästhetiker betrifft. Es geht natürlich um reale Kunstentwicklung, um Einfluß auf den Kunstprozeß; die wichtigste Funktion der modernen bürgerlichen Ästhetik-Konzeptionen, die durch die Polemik gegen den marxistisch-leninistischen Abbildbegriff gekennzeichnet sind, besteht darin, [illegible] in der Kunstentwicklung [illegible], der [illegible] ihren sozialen Inhalt zu nehmen. Allen Versuchen, die formale Seite der künstlerischen [illegible] zu isolieren, liegt eine undialektische Dichotomie von Form und Inhalt zugrunde, die der dialektisch-materialistische Abbildbegriff gerade überwindet: der Inhalt läßt sich in der konkreten Kunstgestalt nicht von der Form ablösen – als verbalisierbare ideelle [illegible]. Interessanterweise gibt Bense in seiner [illegible] vom realistischen Kunst ein Kriterium an, das zwar nicht [illegible], aber notwendig ist: die Wahrheitsrelation (Realismus ist zwar nicht identisch mit [illegible], setzt ihn aber voraus). So schreibt Bense: "Der 'Realismus' ... bezieht sich auf den [illegible] 'Realität', [illegible] Welt' zu... Die Feststellung des Realismus muß sich also einem Bildgehalt [illegible] Bildgehalt mit Hilfe

einer kategorialanalytischen Beschreibung ausschöpfen können, derart, daß ein Wahrheitskriterium der Übereinstimmung zur Anwendung gelangt." (S. 45) Ebenso verwirft die Wahrheitsfrage im Hinblick auf Kunst; er reißt Wahrheit und Schönheit auseinander, bringt sie in einen prinzipiellen Gegensatz, der die Beziehung von Logik und Ästhetik bestimmt. Auf diese Problematik wird in vorliegender Arbeit spezieller eingegangen. Hier ging es um den Nachweis, daß die Bensesche Informationsästhetik keineswegs frei von ideologischen Interessen ist, wie Bense immer behauptet, sondern ihnen geradezu verpflichtet. Benses großer Einfluß, besonders im deutschsprachigen Raum, erklärt sich daraus, daß er mit dem Anspruch exakter Wissenschaft und Verbundenheit mit "der" modernen Wissenschaft, insbesondere Mathematik, Logik, Wissenschaftstheorie, Kybernetik, Informationstheorie, Semiotik auftrat. Er betont immer wieder, daß es sich bei seiner Idee von Ästhetik um ein "methodisch zugängliches offenes Forschungsgebiet" handelt, "durch rationale und empirische Verfahren der Wissenschaft gegenüber spekulativen und metaphysischen Interpretationen vorgebeugt werden" (S. 31). Was von diesem Anspruch zu halten ist, hoffe ich gezeigt zu haben.

9. Vgl. auch F. Fühmann, der im Gegensatz zur objektorientierten Semantik sein Konzept vom "mythischen Element" in der Literatur entwickelt, das mehr den Charakter einer heuristischen Metapher hat.
Auch Fühmann geht vom "Abendlied" des Matthias Claudius aus. Siehe Franz Fühmann, Das mythische Element in der Literatur, in: Erfahrungen und Widersprüche. Versuche über Literatur, Rostock 1975.

10. Die Nichtverwendbarkeit der Benseschen Ansprüche hat jetzt auch sein ehemaliger Schüler Frieder Nake in seiner ersten Bilanz der Computerkunst, die sich aus der Anwendung von Computern als einem neuen Produktionsmittel für die künstlerische Produktion ergeben, kritisch nachgewiesen. Nake zeigt im einzelnen:

a) Die Informationsästhetik verkündete ihr Programm, durch eine "quantitativ strenge Theorie" das Wesen des künstlerischen Prozesses zu erfassen, "zu einer Zeit, da für die Linguistik Bar-Hillel und Chomsky schon die prinzipielle [illegible] nachgewiesen hatten" (F. Nake, Ästhetik als Informationsverarbeitung, Wien - New York 1974, S. 66).

b) "Obwohl die Informationsästhetik völlig abhängig ist vom Begriff der [illegible] Klärung des Begriffs geleistet ... Man kann im Gegenteil eine Verwirrung der Begriffe beobachten..." (S. 59)

c) Wenn Informationsästhetik künstlerische Produktion als [illegible] gänge auffaßt, so muß sie gleichfalls eine Repertoire-Bestimmung zugrundelegen, die Angabe, aus welchen Mengen diskreter Elemente ausgewählt wird. Dennoch hat die Informationstheorie keine systematischen Repertoire-Bestimmungen betrieben.

d) "Trotz der häufigen Beziehung auf die Informationstheorie ist Benses ästhetische Information eine nicht weiter definierte Qualität ... Dort, wo er scheinbar operationale Definitionen gibt,... wiederholt er die Definitionen der Informationstheorie, ohne Hinweise darauf zu geben, [illegible] beliebige Zeichenverteilungen zu ästhetischen werden." (S. 70)

e) Die Informationsästhetik hat [illegible] wenige operationale Definitionen ästhetischer Begriffe geliefert. Sie zeichnet sich aus durch ein "Überwiegen der Spekulation und [illegible] Ablehnung der experimentellen Ästhetik" (S. 35)

f) Wenn die Informationsästhetik den Kunstprozeß als einen Regelkreis auffaßt, so begeht sie dabei zwei Fehler: Sie behandelt erstens den ästhetischen Regelkreis als abgeschlossenes System, [illegible] sie zweitens nicht die Verschränkung des ästhetischen mit dem ökonomischen Regelkreis.

g) Bense verabsolutiert die syntaktische Dimension der künstlerischen Produktion und entzieht sich damit seiner sozialen Verantwortung. "Obwohl die Informationsästhetiker sich von der Herausforderung dieser Aufgabe entfernt haben, [illegible] aus der Informationsgebung der Semiotik hervorgehen, es sei 'faktisch und praktisch unmöglich, Kunst in ideologischer Aussage zu reflektieren'. Wohlwollend kann man das interpretieren als einen totalen Verzicht auf die symbolische Dimension...; aber eine prinzipielle Einengung des Begriffs der Kunst. Da dieser Anspruch praktisch aber nicht möglich ist ohne große Unterstellungen aufzunehmen, bleibt der Vorwurf an viele Ästhetiker, sich ihrer Aufgabe und Verantwortung nicht recht bewußt zu sein." (S. 339).

Trotz dieser Kritik an Bense und den Vorwürfen, sich "von seinem idealistischen und platonischen Einfluß zu lösen" (VIII), trotz des verbalen Bekenntnisses zum dialektischen Materialismus und zu einer materialistischen Ästhetik verbleibt auch Nake noch im Rahmen der kritisierten Position. So schreibt er zwar: "Die Informationsästhetik versucht uns ..., Bilder wesentlich auf ihre syntaktische Komponente zu beschränken. Ist das nicht ein klägliches Scheitern vorauszusagen? Anscheinend erfaßt man doch mit der syntaktischen Beschreibung eines Bildes nichts oder fast nichts von dem, was uns wirklich am Bild interessiert. Und schlimmer, vielleicht läßt sich eine genaue syntaktische Beschreibung ohne Studium der Semantik gar nicht geben... Meine Antwort ... ist, daß ein solches Vorgehen scheitern muß .... Dennoch aber benötigen wir auch eine syntaktische Beschreibung, vor allem dann, wenn wir Bilder von Maschinen herstellen lassen wollen .... Denn die Syntaktik eines Bildes sagt ja etwas über die verwendeten Zeichen und deren gegenseitige Beziehung... Um aber ein Bild in einem Computer zu speichern, müssen wir auch jene Information speichern, die angibt, wie denn das Bild aussieht.... Zwar kann man sich eine Maschine denken, der nur die 'Bedeutung' eines Bildes gegeben wird und die in der Lage ist, allein mit dieser semantischen Information ein Bild zu produzieren. Aber irgendwann einmal ist genaue

einer solchen Maschine sagen müssen, welche Repertoires
[illegible]
[illegible]
(S. 105 f.) [illegible]
[illegible]
[illegible]
aufgefaßt als Datenverarbeitung. Er betont weiter: "Wir sehen...., daß das Problem der Bestimmung der statistischen Information in Bildern weitgehend gleichbedeutend ist mit der Bestimmung des Repertoires diskreter Zeichen. Es mag
[illegible]
[illegible]
[illegible]
aber oft keinerlei Hinweise darauf, was ihre 'natürlichen'
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
pekt des Bildes zu erklären." (173)
[illegible]
[illegible]
Information ist Information über Anordnung von Zeichen und
[illegible]
Zeichen oder den Bedeutungen als solchen." (73) Nun, wer hat es damit zu tun? Nake führt fort: "Operational muß man zu ihrer Messung deswegen solche Repertoires finden, die frei von Bedeutung sind. Da das realiter nicht möglich ist, ist
[illegible]
[illegible]
[illegible]
fragen, beruhigt sich Nake mit der Anlehnung an die Informationsästhetik, ohne sich jemals klarzumachen, wie hier versucht wird, den Abbildbegriff durch den Informationsbegriff zu eliminieren, indem der Informationsbegriff von allen

semantischen Momenten freigehalten wird. "In formaler erster Näherung schließen wir uns der Frankschen Definition für Zeichenarrangements ohne Bedeutung an." (S. 73) Die Frage, "ob die Ästhetik notwendigerweise eine Beschränkung auf die Syntaktik erfordere", beantwortet Nake dahingehend: "Im großen und ganzen bejahen wir das - allerdings nicht ohne erneut darauf hinzuweisen, daß ästhetische Objekte selbstverständlich auch semantisch und pragmatisch funktionieren. Wir akzeptieren aber, daß diese Funktionen über den Rahmen der Ästhetik hinausgehen. Ästhetik wird von Pragmatik und Semantik beeinflußt und teilweise bestimmt, und wirkt ihrerseits auf diese zurück, sie ist aber nicht Semantik und Pragmatik." (S. 73) Die Beschränkung des Ästhetischen auf syntaktische Probleme als Probleme der Form entspricht einer mechanistischen Auffassung von Inhalt und Form. Mit Dialektik haben diese äußerlichen Alternativen, die die Schärfe begrifflicher Abgrenzung nur vortäuschen, wenig zu tun.

11. Vgl. die am konsequentesten und differenziertesten durchgeführte Analyse des philosophischen und [illegible]schen Denkens von Heine durch W. Heise: Heine und Hegel, in: Weimarer Beiträge 5/1973

12. Siehe G. Zinserling, in: Das Problem des Klassischen als historisches, archäologisches und philologisches Phänomen (Görlitzer Eirene-Tagung 10. - 14. [illegible] 1967). Schriften der Sektion f. Altertumswiss. 55,4 S. 92 ff.
Ders., Die Kunst des sozialistischen Realismus und die klassische Kunst der Griechen, in: Wiss. Zeitschr. d. Univ. Jena, Ges.-sprachwiss. Reihe H 4, [illegible], S. [illegible] ff. Ders., Winckelmann und antike Kunsttradition, in: Bildende Kunst, 1973, Heft 11, S. [illegible] - [illegible]. Ders., Bemerkungen zur weltanschaulichen Bewertung der Kunst des perikleischen Athen, in: Der Mensch als Maß der Dinge, hrsg. R. Müller. Berlin 1976, S. 189-218.

13. zu Theodor A. Meyer vgl. M. Franz, Phil. Diss. (A)

14. Vgl. Eckard Hoffmeister, Zur Dialektik von Darstellung, [illegible] als Diss. (A), Berlin 1979

15. Vgl. auch Heiner Protzmann, Realismusproblem und Entwicklung des Realitätsverständnisses in der griechischen [illegible] Beiträge zum antiken Realismus, hrsg. Max Kunze, Berlin 1977

[illegible]

1. [illegible]
2. Emil Staiger, Die Kunst der Interpretation, München 1971, S. 73
3. ebenda, S. 25
4. " , S. 25
5. " , S. 31, Unterstreichung von Heidegger
6. " , S. 31
7. " , S. 33
8. " , S. 35
9. " , S. 37
10. " , S. [illegible]
11. " , S. 40
12. Lothar Kühne, Zum Ornament, Weimarer Beiträge, 1/77, S. 104 (im folgenden: Kühne IV)
13. Emil Staiger, Die Kunst der Interpretation, a.a. O. , S. 4[illegible]
14. G.W.F. Hegel, Werke in 20 Bänden, Band 13, Vorlesungen über die Ästhetik I, Frankfurt a.M. 1970, S. [illegible]
15. ebenda, S. 138
16. " , S. 199
17. " , S. 60
18. " , S. 23
19. " , S. [illegible]
20. " , S. [illegible]
21. " , S. 102 Unterstreichung von mir, M.F.
22. " , S. [illegible]
23. " , S. 153
24. " , S. 153
25. " , S. 154
26. " , S. 200
27. Wolfgang Heise, Heine und Hegel, Weimarer Beiträge, 5/1973, S. 20
28. ebenda, S. 21
29. Hegel, Werke, Band 14, Vorlesungen über die Ästhetik II, a.a.O., S. 232
30. ebenda, S. 234
31. Hegel, Ästhetik I, a.a.O., S. 365
32. Hegel, Ästhetik II, a.a.O., S. 235
33. ebenda, S. 233
34. " , S. 236
35. " , S. 238

36 ebenda, S. 230

37 Hegel, Ästhetik I, a.a.O., S. 341, Unterstreichung von mir, H.F.

38 Martin Heidegger, Der Ursprung des Kunstwerkes, Stuttgart 1960, S. 10

39 ebenda, S. 10

40 " , S. 23

41 " , S. 36

42 " , S. 39

43 " , S. 40

44 " , S. 46

45 " , S. 47

46 " , S. 52

47 " , S. 70 f.

48 " , S. 117

49 " , S. 75

50 Marx, Engels, Lenin, Über Kultur, Ästhetik, Literatur, Leipzig 1973, S. 133

51 ebenda, S. 82

52 Theodor W. Adorno, Gesammelte Schriften, Bd. 7, Ästhetische Theorie, Frankfurt a.M. 1970, S. 10

53 ebenda, S. 235

54 " , S. 14

55 " , S. 15 , Unterstreichung von mir, H.F.

56 " , S. 116

57 " , S. 161

58 " , S. 161

59 " , S. 231

60 " , S. 231

61 " , S. 16

62 " , S. 210

63 " , S. 97

64 " , S. 16, Unterstreichung von mir, H.F.

65 " , S. 130

66 " , S. 167

67 " , S. 262

68 " , S. 17, Unterstreichung von mir, H.F.

69 " , S. 130

70 " , S. 131

71 ebenda, S. 125, Unterstreichung von mir, H.F.
72 " , S. 50
73 " , S. 157
74 " , S. 233, Unterstreichung von mir, H.F.
75 " , S. 91
76 " , S. 412, Unterstreichung von mir, H.F.
77 " , S. [illegible]
78 " , S. 253, Unterstreichung von mir, H.F.
79 " , S. 137, Unterstreichung von mir, H.F.
80 " , S. 253, Unterstreichung von mir, H.F.
81 " , S. 131, Unterstreichung von mir, H.F.
82 " , S. 449, Unterstreichung von mir, H.F.
83 " , S. 416,
84 " , S. [illegible]
85 Rainer Maria Rilke, Werke in drei Bänden, Frankfurt a.M. 1969, Bd. I, S. 313
86 Hegel, Ästhetik I, a.a.O., S. 203
87 ebenda, S. 169
88 Friedhart Klix, Information und Verhalten, Berlin 1971, S. 267
89 Lothar Kühne, Das Ästhetische als Faktor der Aneignung und des Eigentums.
Habilitationsschrift 1971, Humboldt-Universität Berlin, S. (im folgenden: Kühne II)
90 Karl Marx, Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie, Berlin 1953, S. 9
91 Lothar Kühne, Aneignung und Gegenstand, Weimarer Beiträge 6/1973, S. 10
(im folgenden: Kühne I)
92 ebenda, S. 27
93 Kühne II, S. 54
94 Lothar Kühne, [illegible] "Das Ästhetische als Faktor der Aneignung und des Eigentums", S. 3 (im folgenden: Kühne III)
95 Kühne I, S. 19
96 Kühne III, S. 3
97 Kühne II, S. 60 f.
98 Johannes Pawlik, Ernst Straßner, Bildende Kunst. Begriffe und Reallexikon. Köln 1961, S. 91
99 Kühne II, S. 61

100 Wolfgang Schindler, Das griechische Menanderbildnis in der Sicht römischer Kopisten - eine neue Replik in Privatbesitz eines DDR-Bürgers, in: Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität (G), 4/1976, S. 467-474.
101 Kühne IV, S. 96
102 zitiert nach Kühne IV, S. 102
103 Kühne IV, S. 110 f.f.
104 ebenda, S. 114
105 Kühne II, S. 80
106 ebenda, S. 107
107 " , S. [illegible]
108 " , S. 67 f.
109 " , S. 64
110 Kühne I, S. 9
111 Ästhetik heute, Berlin 1978, darin der zweite Teil: Grundbestimmungen ästhetischer Wertung, S. 173 - 341
112 ebenda, insbesondere S. 233 - 242
113 Michael Franz, Konstruktion und Ornament, in: Form und Zweck, 3/1976, S. 37
114 [illegible], in: Form und Zweck, 5/1975, S. 3 u. S. 43 (im folgenden: Kühne V)
115 Lothar Kühne, Haus und Landschaft, in: Weimarer Beiträge, 10/1974, S. 84 (im folgenden: Kühne VI)
116 Kühne VI, S. 91 f.
117 Karl Marx, Das Kapital, Bd. I, Berlin 1951
118 Bertolt Brecht, Schriften zur Literatur und Kunst, Bd. I, Berlin und Weimar 1966, S. 212 f.f.
119 ebenda, S. 247
120 " , S. 77
121 Bertolt Brecht, Schriften, Über Theater, Berlin 1977, S. [illegible]
122 Bertolt Brecht, Schriften zur Literatur und Kunst, Bd. II, Berlin und Weimar 1966, S. 99
123 Bertolt Brecht, [illegible], Frankfurt a.M. [illegible]
124 ebenda, S. 82
125 Erich Weinert, Ein Dichter unserer Zeit, Berlin 1960, S. 54

126 Bertolt Brecht, Schriften zur Literatur und Kunst, Bd. I, a.a.O., S. 178

127 Hegel, Ästhetik I, a.a.O., S. 320

128 Kühne IV, S. 112

129 Jürgen Trabant, Elemente der Semiotik, München 1976, S. 61

130 ebenda, S. 62 f.

131 " , S. 71 f.

132 " , S. 72 f.

133 Manfred Bierwisch, Musik und Sprache. Anmerkungen zu ihrer Struktur und Funktionsweise. Typoskript. S. 30

134 Jürgen Trabant, Elemente der Semiotik, a.a.O., S. 84 f.

135 ebenda, S. 98

136 Michael Franz, Zur Einführung zeichentheoretischer Grundbegriffe in die Ästhetik - gnoseologische, historische und methodologische Aspekte, Phil. Dissertation (A), S. 116 f.

137 Hans Hiebsch, Wissenschaftspsychologie, Berlin, 1977, S. 15

138 ebenda, S. 17

139 " , S. 23

140 " , S. 45

141 " , S. 45 f.f., Unterstreichung von mir, M.F.

142 " , S. 49

143 " , S. 66 und S. 68 f.f., Unterstreichung von mir, M.F.

144 " , S. 60, Unterstreichung von mir, M.F.

145 Kurt Höck, Gruppenpsychotherapie, Berlin 1976, S. 99

146 Hans Magnus Enzensberger, Gedichte 1955 - 1970, Frankfurt a.M., 1975, S. 168

147 vgl. Andrzej Mostowski, 30 Jahre Grundlagenforschung, Thirty years of foundational studies, acta philosophica fennica, Fasc, 17, Helsinki 1965, S. 18 f.

148 Philosophisches Wörterbuch, Hg. G. Klaus u. M. Buhr, 11. Aufl. Leipzig 1975

149 Karl Schröter, Eine weitgehend unbekannte Wissenschaft, in: Wissenschaft und Fortschritt, 7/1975, S. 314

150 K. Marx, F. Engels, Werke, Bd. 19, S. 206 f.

151 Wladimir Majakowski, Ich selbst, Autobiographie. In: Wie macht man Verse ?, Berlin 1949, S. 37

152 Max Bense, Aesthetica, Baden-Baden, 1965, S. 285
153 ebenda, S. 296
154 " , S. 280 f.f.
155 " , S. 273
156 " , S. 320
157 " , S. 330
158 Matthias Claudius, Werke, Hg. Georg Behrmann, Leipzig o.J., S. 210
159 Erich Hock, Motivgleiche Gedichte, Bamberg u. Wiesbaden 1964, S. 33
160 Lexikon deutschsprachiger Schriftsteller von den Anfängen bis zur Gegenwart, Bd. 1, Leipzig 1972, S. 136
161 Matthias Claudius, Werke, a.a.O., S. 53
162 Herbert Lehnert, Struktur und Sprachmagie, Stuttgart-Berlin-Köln-Mainz, 1966, S. 50
163 ebenda, S. 46 f.
164 " , S. 4[illegible]
165 " , S. 29
166 Matthias Claudius, Werke, a.a.O., S. 49
167 ebenda, S. 112 f.
168 " , S. 420 f.
169 " , S. 421
170 " , S. 405
171 " , S. 443
172 Jürgen Kuczynski und Wolfgang Heise, Bild und Begriff, Berlin und Weimar 1975, S. 239
173 ebenda, S. 194
174 Wolfgang Heise, Heine und Hegel, a.a.O., S. 22
175 Kühne I, S. 10
176 ebenda, S. 10
177 Johannes R. Becher, Das poetische Prinzip, a.a.O., S. 23[illegible]
178 Johannes R. Becher, Verteidigung der Poesie, Berlin 1962, S. 69
179 Bertolt Brecht, Über Lyrik, a.a.O. S. 98
180 Johannes R. Becher, Das poetische Prinzip, a.a.O., S. 2[illegible]
181 Johannes R. Becher, Schritt der Jahrhundertmitte, Berlin 1958, S. 20

182 G.W.F. Hegel, Werke, Band 15, Vorlesungen über die Ästhetik III, a.a.O., S. 421

183 ebenda, S. [illegible]

184 Frieder Nake, Ästhetik als Informationsverarbeitung, Wien - New York 1974, S. 24

185 ebenda, S. 31

186 " , S. [illegible]

187 " , S. 33

188 " , S. 73

189 Heinrich Lausberg, Elemente der literarischen Rhetorik, München 1967 (3. Aufl.), S. 13

190 ebenda, S. 15

191 " , S. 33

192 " , S. 33

193 Wolfgang Babilas, Tradition und Interpretation, München 1962

194 ebenda

195 "

196 "

197 "

198 "

199 Bertolt Brecht, Schriften zur Literatur und Kunst, Bd. II, a.a.O., S. 128

200 Wolfgang Babilas, Tradition und Interpretation, a.a.O.

201 ebenda

202 "

203 "

204 "

205 "

206 "

207 V. Schklowski, J. Tynjanow u.a., Sprache und Stil Lenins, Sechs Essays, Berlin 1970

208 ebenda, S. 97

209 " , S. 115

210 Marx, Engels, Lenin, Über Kultur, Ästhetik, Literatur, a.a.O., S. 469

211 ebenda, S. 469

212 " , [illegible]

213 Bertolt Brecht, Schriften zur Literatur und Kunst, Bd, I, a.a.O.
214 Jürgen Kuczynski, Wolfgang Heise, Bild und Begriff, a.a.O., S. 242
215 Georg Büchner, Werke und Briefe, Gesamtausgabe, Wiesbaden 1958, S. 152
216 ebenda, S. 160
217 Karl Marx, Friedrich Engels, Kleine ökonomische Schriften, Berlin 1955, S. 107
218 ebenda, S. 165
219 Bertolt Brecht, Schriften über Theater, a.a.O., S. 427
220 Bertolt Brecht, Schriften zur Literatur und Kunst, Bd. II, a.a.O., S. 45
221 Ernst Barlach, Die Briefe II, 1925 - 1938, München 1969, S. 128
222 Ernst Barlach, Die Briefe I, 1888 - 1924, München 1968, S. 395
223 ebenda. S. 735
224 Ernst Barlach, Werk und Wirkung, Hg. Elmar Jansen, Berlin 1972, S. 265
225 ebenda, S. 253
226 Ernst Barlach, Briefe I, a.a.O., S. 561
227 ebenda, S. 562
228 " , S. 563
229 Alfred Behrmann, Einführung in die Analyse von Prosatexten, Stuttgart 1967, S. 3
230 Wolfgang [illegible], Tradition und Interpretation, a.a.O.
231 Hegel, Ästhetik III, a.a.O., S. 261
232 ebenda, S. 262
233 " , S. 264
234 " , S. 265
235 " , S. 266
236 " , S. 269
237 " , S.
238 " , S. 441
239 Franz Mehring,
240 Clara Zetkin, Zur Theorie und Taktik der kommunistischen Bewegung, Leipzig 1974, S. 333
241 Heines Werke in 15 Teilen, Hg. Hermann Friedemann,

Helene Hermann, Erwin Kalischer, Reimund Pissin u. Veit Valentin, Berlin-Leipzig-Wien-Stuttgart o.J., 14. Teil, S. 41

242 ebenda, S. 62

243 ebenda, 12. Teil, S. 16

244 ebenda, S. 60

245 ebenda, 14. Teil, S. 133

246 ebenda, S. 124

247 ebenda, 9. Teil, S. 60

248 ebenda, 4. Teil, S. 29

249 ebenda, 14. Teil, S. 165

250 ebenda, S. 166 f.

251 ebenda, S. 167

252 K. Marx, F. Engels, Die Heilige Familie und andere Frühschriften, Berlin, 1953

253 Johannes R. Becher, Verteidigung der Poesie, Berlin 1952, S. 71

254 Zur Tradition der sozialistischen Literatur in Deutschland, Berlin, 1967, S. 674 f.

255 Karl Marx, Das Kapital, Bd. 1, Berlin 1951

256 Rostocker Philosophische Manuskripte, Heft 14, Struktur - Strukturalismus, Hg. Heinrich Vogel, Rostock 1975, S. 7

257 Georg Klaus, Spezielle Erkenntnistheorie, Berlin 1966, S. 226

258 vgl. Manfred Bierwisch, [illegible] und Sprache, a.a.O., S. [illegible]

259 Hermann Ley, Struktur und Entwicklung, in: Rostocker Philosophische Manuskripte, Heft 14, Teil I, Struktur - Strukturalismus, Hg. Heinrich Vogel, Rostock 1975, S. 24

260 ebenda, S. 25

261 " , S. [illegible]

262 Heinrich Wölfflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, München 1943, (8. Aufl.), S. 12

263 ebenda, S. 257

264 Erwin Panofsky, Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft, Berlin 1964, S. 29

265 Heinrich Wölfflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, a.a.O., S. [illegible]

266 ebenda, S. [illegible]

267 ebenda, S. 261
268 Georg Klaus, Spezielle Erkenntnistheorie, a.a.O., S. 19
269 ebenda, S. 75
270 Wolfgang Schindler, Der Doryphoros des Polyklet – gesellschaftliche Funktion und Bedeutung, in: Der Mensch als Maß aller Dinge – Studien zum griechischen Menschenbild in der Zeit der Blüte und Krise der griechischen Polis, Hg. R. Müller, Berlin,1976, S. 219 – 237
271 Norbert Krenzlin, Der Gegenstand im Lichte der [illegible] von [illegible] und Vermitteltheit der Kunst, Typoskript.
272 Erwin Panofsky, Aufsätze zu Grundfragen ..., a.a.O., S. 86
273 Wolfgang Schindler, Der Doryphoros des Polyklet..., a.a.O., S. 221
274 Erwin Panofsky, Aufsätze zu Grundfragen..., a.a.O., S. [illegible]
275 Lexikon der Antike, Hg. J. Irmscher, Leipzig 1977, S. [illegible]
276 ebenda, S. 444
277 Wolfgang Schindler, Der Doryphoros des Polyklet..., a.a.O., S. 222
278 ebenda, S. 223
279 " , S. 223
280 [illegible], [illegible], Bd. II, Teil [illegible], Typoskript, S. 186
281 ebenda, S. 186 f.
282 " , S. [illegible]
283 " , S. 744
284 Georg Klaus, Spezielle Erkenntnistheorie, a.a.O., S. 56
285 Erwin Panofsky, Aufsätze zu Grundfragen..., a.a.O., S. 8
286 Johannes R. Becher, Verteidigung der Poesie, a.a.O., S. 53
287 ebenda, S. 7
288 Stephan Hermlin, [illegible]ungen 1944 – 1982, Berlin 1983, S. 262
289 Georg Maurer, Essay II, Halle 1973, S. 16
290 Johannes R. Becher, Das poetische Prinzip, Berlin 1957, S. 217

291 Johannes R. Becher, Verteidigung der Poesie, a.a.O., S. 145

292 Goethes sämtliche Werke, Jubiläums-Ausgabe in 40 Bänden, Stuttgart und Berlin o.J., Bd. [illegible], S. [illegible]

293 Bertolt Brecht, Schriften zur Literatur und Kunst, Band I, a.a.O., S. 260

294 Johannes R. Becher, Verteidigung der Poesie, a.a.O., S. 145

295 Johannes R. Becher, Das poetische Prinzip, a.a.O., S. 41 f.

296 Jürgen Kuczynski, Wolfgang Heise, Bild und Begriff, a.a.O., S. 292

297 Wolfgang Schindler, Der Doryphoros des Polyklet..., a.a.O., S. 224

298 Hegel, Ästhetik II, S. 25 f.

299 ebenda, S. 366

300 " , S. 368

301 " , S. 250

302 " , S. 251

303 " , S. 27

304 " , S. 431

305 " , S. 433

306 Wolfgang Heise, Zur Krise des Klassizismus in Deutschland, in: Hellenische Poleis, Hg. E. Ch. Welskopf, Berlin 1973, S. 1697

307 ebenda, S. 1699

308 " , S. 1715

309 Wolfgang Schindler, Der Doryphoros des Polyklet..., a.a.O., S. 227

310 Wolfgang Heise, [illegible], S. 95

311 ebenda, S. 96

312 Georg Klaus, Spezielle Erkenntnistheorie, a.a.O., S. [illegible]

313 ebenda, S. 124

314 Ästhetik der Antike, Hg. Joachim Krueger, Berlin 1964, S. 304

315 ebenda, S. 305

316 Ludger Alscher, Griechische Plastik II/2, a.a.O., S. 17[illegible]

317 Wolfgang Schindler, Der Doryphoros des Polyklet..., a.a.O., S. [illegible]

318 [illegible], [illegible]
319 " , [illegible] 22[illegible]
320 " , [illegible]
321 " , S. 229
322 " , S. [illegible]
323 " , S. [illegible]
324 " , S. [illegible]
325 [illegible]
326 Norbert Krenzlin, Der Gegenstand im Lichte der Dialektik..., a.a.O., S. 16
327 Erwin Panofsky, Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft, a.a.O., S. 93
328 ebenda, S. 94
329 " , S. 35
330 " , S. 36 f.
331 G.W. Leibniz, Neue Abhandlungen über den menschlichen Verstand, Leipzig 1926, S. 324
332 ebenda, S. 337
333 " , S. 362
334 " , Sl. 324
335 " , S. 324
336 " , S. 362
337 " , S. 362
338 " , S. [illegible]
339 Pietro Hammel, Unsere Zukunft: Die Stadt, Frankfurt a.M. 1972
340 ebenda, S. 79
341 " , S. 82
342 " , S. 92
343 " , S. 110, 113, 115, 117
344 " , S. 124
345 " , S. 125
346 " , S. 129
347 " , S. 132
348 " , S. 139 f.
349 " , S. 144
350 " , S. [illegible]
351 " , S. 15[illegible]
352 " , S. [illegible]

353 G.W. Leibniz, Dialog über die Verknüpfung von Dingen und Worten, Ed. Gerhard VII S. 192
354 Bertolt Brecht, Schriften zur Literatur und Kunst, Bd. I, a.a.O., S. 165
355 ebenda, S. 165
356 Georg Klaus, Spezielle Erkenntnistheorie, a.a.O., S. 30
357 Rostocker Philosophische Manuskripte, Heft 14, a.a.O., S. 8
358 Gunther Stier, Zur Interpretationsproblematik im Forschungsprozeß, in: DZfPh 11/ 1969, S. 1335
359 ebenda, S. 1335
360 " , S. [illegible]
361 " , S. [illegible]
362 Charles S. Peirce, Schriften II, Hg. Karl-Otto Apel. Frankfurt a.M. 1970, S. 474
363 Hegel, Ästhetik II, a.a.O., S. 252
364 Ulrich Hausmann, Die Apollosonette Rilkes und ihre plastischen Urbilder, Berlin 1947, S. 12 f.
365 ebenda, S. 22 f.
366 Hegel, Ästhetik II, a.a.O., S. 381
367 Johannes R. Becher, Das poetische Prinzip, Berlin 1957, S. 113
368 Wolfgang Heise, Zur Krise des Klassizismus ..., a.a.O., S. 1715
369 Bertolt Brecht, Schriften zur Literatur und Kunst, Bd. II, a.a.O., S. 318
370 Ernst Barlach, Prosa aus vier Jahrzehnten, Hg. E. Jansen, Berlin 1966, S. 338
371 Goethes sämtliche Werke, a.a.O., Bd. 33, S. 112
372 ebenda, S. 244
373 " , S. 244
374 " , S
375 Johann Peter Eckermann, Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens, Berlin o.J., Erster Band, S. 280
376 Goethes sämtliche Werke, a.a.O.,
377 Ernst Barlach, Briefe I, a.a.O., S. 532
378 ebenda, S. 393
379 ebenda, S. 425

380 Ernst Barlach, Briefe II, a.a.O., S. 64
381 Ernst Barlach, Briefe I, a.a.O., S. 36[illegible]
[illegible] [illegible], S. 3[illegible]
[illegible] " , S. [illegible]
384 " , S. 449
385 " , S. 493
[illegible]
387 ebenda, S. 337
[illegible]
S. 304
389 Ernst Barlach, Briefe II, a.a.O., S. 325
390 Ernst Barlach. Prosa aus vier Jahrzehnten, a.a.O., S. 337 f.
391 Ernst Barlach, Briefe I, a.a.O., S. 377
392 Bertolt Brecht, Schriften zur Literatur und Kunst, Bd. II, a.a.O., S. 312 f.
393 Ernst Barlach, Briefe I, a.a.O., S. 485
394 Ernst Barlach, Briefe II, a.a.O., S. 204
395 Bertolt Brecht, Schriften zur Literatur und Kunst, Bd. II, a.a.O., S. 105
396 ebenda, S. 131
397 Johannes R. Becher, Verteidigung der Poesie, Berlin 1952, S. 91

## Verzeichnis der verwendeten Literatur


| | |
|---|---|
| Adorno, Theodor W. | Ästhetische Theorie, Frankfurt a.M. 1970 |
| Adorno, Theodor W. | [illegible] a.M. 1966 |
| ... | Ästhetik heute (Autorenkollektiv unter Leitung von Erwin Pracht), Berlin 1978 |
| Alscher, Ludger | Griechische Plastik, Band II, Teil 2 (Typoskript) |
| Babilas, Wolfgang | Tradition und Interpretation. München 1962 |
| Barlach, Ernst | Die Briefe I, 1888 - 1924. München 1968 |
| Barlach, Ernst | Die Briefe II, 1924 - 1938. München 1969 |
| [illegible] | Prosa aus vier Jahrzehnten. Hg. E. Jansen. Berlin 1966 |
| Barlach, Ernst | Werk und Wirkung. Hg. E. Jansen. Berlin 1972 |
| Becher, Johannes R. | Verteidigung der Poesie. Berlin 19 |
| Becher, Johannes R. | Das poetische Prinzip 1957 |
| Becher, Johannes R. | Schritt der Jahrhundertmitte. Berlin 1958 |
| Behrmann, Alfred | Einführung in die Analyse von Prosatexten. Stuttgart 1967 |
| Bense, Max | Aesthetica. Baden - Baden 1965 |
| Bense, Max | Semiotik. Allgemeine Theorie der Zeichen. Baden - Baden 1967 |
| Bense, Max | Kleine abstrakte Ästhetik. Stuttgart 1969 |
| Bense, Max | Einführung in die informationstheoretische Ästhetik. Hamburg 1969 |
| Bense, Max | Vermittlung der Realitäten. Baden - Baden 1976 |
| Bierwisch, Manfred | Musik und Sprache. Bemerkungen zu ihrer Struktur und Funktionsweise. ( Typoskript ) |

| | |
|---|---|
| Brecht, Bertolt | Schriften zur Literatur und Kunst, Bd. I und II, Berlin und Weimar 1966 |
| Brecht, Bertolt | Schriften, über Theater, Berlin 197 |
| Brecht, Bertolt | Über Lyrik, Frankfurt a.M. 1968 |
| Büchner, Georg | Werke und Briefe. Gesamtausgabe. Wiesbaden 1958 |
| [illegible] | Werke, Hg. Georg Behrmann. Leipzig o.J. |
| Enzensberger, Hans Magnus | Gedichte 1[illegible] - 1970. Frankfurt a.M. 1975 |
| Franz, Michael | Literarische Zeichensituation und poetologischer Bildbegriff. In: Weimarer Beiträge, 4/1968 |
| Franz, Michael | Konstruktion und Ornament. In: Form und Zweck 3/1976 |
| Franz, Michael | Zur Einführung zeichentheoretischer Grundbegriffe in die Ästhetik - gnoseologische, historische und methodologische Aspekte. Dissertationsschrift von 1977. |
| Franz, Michael | Du mußt dein Leben ändern. Gedanken zur künstlerischen Abbildbeziehung. In: Weimarer Beiträge, 1/1979 |
| Goethe, Johann Wolfgang | Sämtliche Werke. Jubiläums-Ausgabe in 40 Bänden. Stuttgart und Berlin |
| Hemmel, Pietro | Unsere Zukunft: Die Stadt. Frankfurt a.M. 1972 |
| Hausmann, Ulrich | Die Apollosonette Rilkes und ihre plastischen Urbilder. Berlin 1947 |
| Hegel, Georg Wilhelm F. | Vorlesungen über die Ästhetik. In: Werke in 20 Bänden. Bd. 13, 14, 15. Frankfurt a.M. 1970 |
| Heidegger, Martin | Holzwege. Frankfurt a.M. 1972 |
| Heine, Heinrich | Werke in 15 Teilen. Hg. Hermann Friedemann, Helene Hermann, Erwin Kalischer, Raimund Pissin und Veit Valentin. Berlin-Leipzig-Wien-Stuttgart o.J. |

| | |
|---|---|
| Heise, Wolfgang | Heine und Hegel. In: Weimarer Beiträge, 5/1972 |
| [illegible] | Zur Krise des Klassizismus in [illegible]. In: Hellenische Poleis. Hg. E. Ch. Welskopf. Berlin 1967 |
| [illegible] | Theorie des Realismus (Typoskript) |
| Hermlin, Stephan | Begegnungen 1954 - 1959. Berlin 1960 |
| Hiebsch, Hans | Wissenschaftspsychologie. Berlin 19 |
| Hock, Erich | Motivgleiche Gedichte. Bamberg und Wiesbaden 1964 |
| Höck, Kurt | Gruppenpsychotherapie. Berlin 1976 |
| Klaus, Georg | Spezielle Erkenntnistheorie. Berlin 1969 |
| [illegible] | Information und Verhalten. Berlin 1 |
| Krenzlin, Norbert | Das Werk "rein für sich". Zur Geschichte des Verhältnisses von Phänomenologie, Ästhetik und Literaturwissenschaft. Berlin 1979 |
| [illegible] | Der Gegenstand im Lichte der Dialektik von Sprachcharakter und Unmittelbarkeit der Kunst. (Typoskript) |
| Krenzlin, Norbert | Widerspiegelung und "Gegenstand" der Kunst. Eine Problemskizze. In: Weimarer Beiträge, 3/1978 |
| Kuczynski, Jürgen und Heise, Wolfgang | Bild und Begriff. Berlin und Weimar 1975 |
| Kühne, Lothar | Das Ästhetische als Faktor der Aneignung und des Eigentums. Habilitationsschrift von 1971 |
| Kühne, Lothar | Aneignung und Gegenstand. In: Weimarer Beiträge 6/1973 |

Kühne, Lothar — Haus und Landschaft. In: Weimarer Beiträge 10/1974

Kühne, Lothar — Ökonomisches Verhalten ~~und~~ Weltanschauung. In: Form und Zweck, 5/1975

Kühne, Lothar — Zum Ornament. In: Weimarer Beiträge 1/1977

Lausberg, Heinrich — Handbuch der literarischen Rhetorik. München 1960

Lausberg, Heinrich — Elemente der literatischen Rhetorik. München 1967

Lehnert, Herbert — Struktur und Sprachmagie. Stuttgart-Berlin-Köln-Mainz 1966

Leibniz, Gottfried Wilhelm — Deutsche Schriften. Leipzig 1916

Leibniz, Gottfried Wilhelm — Fragmente zur Logik. Berlin 1960

Leibniz, Gottfried Wilhelm — Neue Abhandlungen über den menschlichen Verstand. Leipzig 1926

... — Lexikon der Antike. Hg. J. Irmscher. Leipzig 1977

... — Lexikon deutschsprachiger Schriftsteller von den Anfängen bis zur Gegenwart. Bd. 1. Leipzig 1972

Majakowski, Wladimir — Ich selbst. Autobiographie. In: Wie macht man Verse? Berlin 1949

Marx, K., Engels, F., Lenin W. — Über Kultur, Ästhetik, Literatur. Hg. Hans Koch Leipzig 1973

Marx, Karl — Das Kapital. Berlin 1951

Marx, K. und Engels, F. — Kleine ökonomische Schriften. Berlin 1955

Marx, K. und Engels, F. — Die Heilige Familie und andere Frühschriften. Berlin

Marx, Karl — Grundrisse zur Kritik der politischen Ökonomie. Berlin 1953

Maurer, Georg — Essay II. Halle 1973

Mehring, Franz

[illegible] — Werke. Stuttgart und Tübingen 1949

Nake, Frieder — Ästhetik als Informationsverarbeitung. Wien – New York 1974

[illegible] — Aufsätze zur Grundfragen der Kunstwissenschaft. Berlin (West) 1964

Pawlik, Johannes und Straßner, Erich — Bildende Kunst. Begriffe und Reallexikon. Köln 1961

[illegible] — Schriften II. Hg. Karl-Otto Apel. [illegible] 1970

Rilke, Rainer Maria — Werke in drei Bänden. Frankfurt a.M. [illegible]

[illegible] — [illegible] Hg. Heinrich Vogel. Rostock 1975

— Rostocker philosophische Manuskripte. Heft 16, Teil 1 und 2. Struktur-Strukturalismus. Hg. Heinrich Vogel. Rostock 1976

Schindler, Wolfgang — Der Doryphoros des Polyklet – gesellschaftliche Funktion und Bedeutung. In: Der Mensch als Maß aller Dinge – Studien zum griechischen Menschenbild in der Zeit der Blüte und Krise der griechischen Polis. Hg. R. Müller. Berlin 1976

Schindler, Wolfgang — Das griechische Menanderbildnis in der Sicht römischer Kopisten – eine neue Replik in Privatbesitz eines [illegible] Zeitschrift der Humboldt-Universität, (G), 4/1976

[illegible], Tynjanow, J. u. a. Sprache und Stil Lenins. Sechs Essays. Berlin 1970

[illegible] Die Kunst der Interpretation. München 1971

[illegible] Zur Interpretationsproblematik in Forsch[illegible] [illegible]. In: Deutsche Zeitschrift für Philosophie, 11/1969

[illegible] Elemente der Semiotik. München 1976

[illegible] Ein Dichter unserer Zeit, Berlin 1960

[illegible] [illegible] [illegible]

Dr. Michael Franz

# T h e s e n

zur Dissertation (B): "Gestalt und Abbild. Zur semantischen Spezifik künstlerischer Aneignung."

1. Vorliegende Arbeit ist der Versuch, die in der Dissertation (A) "Zur Einführung zeichentheoretischer Grundbegriffe in die Ästhetik;" entwickelte Semiotik-Konzeption des Verfassers unter speziellen Gesichtspunkten auszubauen: a) in Richtung auf eine Semantik der Kunstgegenstände; b) in Richtung auf eine daraus abzuleitende Methodologie der Werkanalyse.
Ausgangspunkt ist die wechselseitige Vermittlung von Semiotik und dialektisch-materialistischer Abbildtheorie. Nicht eine Reformulierung abbildtheoretischer Grundaussagen in semiotischem Vokabular wird angestrebt, sondern ihre Konkretisierung und Differenzierung unter den Bedingungen des vollentfalteten gesellschaftlichen Kommunikationsprozesses.
Soll der Abbildbegriff [illegible] als eine erkenntnistheoretische Rahmenbestimmung, die das Spezifische künstlerischer Aneignung nicht berührt, muß er mit dem Bedeutungsbegriff vermittelt werden; dies ist aber nur möglich, wenn nicht nur beachtet wird, daß Bedeutung nicht allein kognitiver, sondern auch expressiver und appellierender Natur; auch kognitive Bedeutung selbst ist nicht nur durch das Objekt bestimmt, sondern auch durch geistige Haltungen des abbildenden Subjekts sowie durch andere objektive Beziehungen. Die Semantik bietet den Vorzug, an der materiell-sinnlichen Kunstgestalt im Funktionsbündel ihrer Zeichenbezüge ansetzen und nach der im Gestaltungsprozeß produzierten, im Werk objektivierten Bedeutung fragen zu können, die nicht schon vorgegeben ist. Schwierigkeiten erwachsen der Semiotik dadurch, daß ästhetische Gestalten in Zeichengestalten nicht aufgehen. Sie haben ihre eigene sinnliche [illegible], die aber erst in der [illegible] kommunikativ ist.

2. Semiotik [illegible], Gestaltung und Bedeutungsstruktur miteinander zu vermitteln, also Prozeß und Produkt wechselseitig zu veranschaulichen. Wenn wir Kunst nicht in isolierter Werkgestalt fassen wollen, dann müssen wir fragen, wie diese in konkreten Zeichensituationen funktioniert. Das Modell der Zeichensituation ist ein Korrektiv gegen jede Verabsolutierung der Werkgestalt, wenn es als allgemeines [illegible] entsprechend modifiziert, nicht

konkretisiert und strikt historisiert wird.
Dies wird versucht durch Ableitung des Modells der ästhetischen Zeichensituation aus dem Grundmodell der fünfstelligen einfachen Zeichensituation. Die sechsstellige ästhetische Zeichensituation entspricht der Doppelposition des Kunstwerkes als spezifisches Mittel und ausgezeichnetes Objekt der Kommunikation. Sie ergibt sich aus der Verschränkung zweier Zeichensituationen, einer vom Autorensubjekt hergestellten und vom Produktionsakt getragenen sowie einer vom Interpretensubjekt hergestellten und vom Rezeptionsprozeß getragenen.

Aus der Tatsache, daß das Kunstwerk selber Mittelpunktsobjekt für den Rezipienten ist, Aufmerksamkeitsziel, folgt nicht, daß es nicht semantisch ist. Es folgt nur, daß seine kommunikative Gestalt transfunktional ist, d.h. alle in der Bestimmtheit der Zeichensituation mitgesetzten operativen Zwecke übergreift und insofern ästhetische Gestaltqualität besitzt. Das eigenständige Objekt, als welches das Kunstwerk Aufmerksamkeitsziel wird, ist jedoch durch seine semantische Potenz ausgezeichnet, durch die es Beziehungen zur Realität vermittelt, über das jeweilige Darstellungsobjekt (das aber auch fehlen kann) und vor allem über das produzierende Subjekt in seiner individuellen, sozialen und historischen Situation.
Es ist daher geboten, nach der semantischen Spezifik künstlerischer Aneignung im Spannungsverhältnis von Abbildung und Wertung zu fragen.

3. Auf materialistischer Grundlage ermöglicht die Semantik, den wechselseitigen inhaltlichen Einfluß von Abbildung und Wertung unter semiotischem Gesichtspunkt zu erfassen. Wertung muß als semantischer Faktor begriffen und in den realen, kommunikativ vermittelten Widerspiegelungsprozeß einbezogen werden. Sie ist nicht als ausschließlich pragmatischer Faktor in einem unvereinbarlichen Verhältnis der Abbildung als alleinigem semantischen Faktor gegenüberzustellen. Überhaupt ist die wechselseitige Isolierung von semantischer und pragmatischer Beziehung nicht länger aufrechtzuerhalten. Das geläufige Semantik-Konzept von Morris "Die Semantik setzt ..., die Syntaktik voraus, abstrahiert aber von der Pragmatik" ist in hohem Maße kritik- und korrekturbedürftig.
Verfasser hat daher versucht, dieses einseitig objektivistische, vom Subjekt abstrahierende Semantik-Konzept um den inhaltlich relevanten Ausdruck gesellschaftlich bedingter und bedeutsamer Individuali-

ler Subjektivität zu erweitern: durch den Vorschlag, semantische Objekt- und Subjektbezeichnungen zu unterscheiden, die sich in allen Formen geistiger Welt- und Selbstaneignung durchdringen und nach dem jeweiligen Dominanzaspekt als objekt- bzw. subjektzentrierte semantische Beziehungen weiter zu differenzieren sind.

4. Subjektzentrierte semantische Beziehungen kennzeichnen nicht allein die ästhetische Zeichensituation, sowenig wie die semantische Potenz der Kunstgegenstände erschöpfend beschreiben.
Semantische Subjektzentriertheit kann in pragmatische Wirkungszentriertheit umschlagen, wie das rhetorische Kommunikationsmodell zeigt. Es ist das klassische Modell der Zeichensituation überhaupt. Im verbaler wie in nonverbaler Struktur realisierbar, ist es das Grundmodell einer [illegible] kommunikativen Beziehung. Im verallgemeinerten Sinne ist die rhetorische Struktur als bewußt gestaltete, einer bestimmten Wirkungsstrategie unterworfene kommunikative Form aufzufassen, deren Inhalt wesentlich als Zielinhalt bestimmt ist. Dadurch ist der Maßstab für das eingesetzte Instrumentarium gegeben, das von der Wirkungsabsicht her gewählt wird. In diesem Sinne können auch visuelle und musikalische Gestaltungen einer rhetorischen Wirkungsstrategie verpflichtet sein. Dabei ist von der ursprünglichen Bindung des rhetorischen Instrumentariums an die mündliche Sprache abstrahiert. Wesentlich aber ist die [illegible] die rhetorischen Kategorien im Kontext [illegible] psychologischen Wirkungsbestimmung über die grundlagenden Schritte der inventio, dispositio und elocutio. Die Analogie ist auch dadurch legitimiert, daß die menschliche Sprache als universellstes Kommunikationsmittel Grundlage und Transparenz aller nonverbalen Zeichensysteme ist.
Auch aus [illegible] Tradition systematisierten rhetorischen Sprachmodell hat H. Babilas eine Poetiktheorie und Methodologie der Kunstanalyse aufgebaut.
Babilas betrachtet Poesie ausschließlich als Mittel und Ausdruck des Autors, nicht als das Werk in seiner individuellen Objektivität, das sich gegenüber seinen subjektiven Produktionsbedingungen, zu denen auch die Intention des Autors gehört, verselbständigt.
Babilas geht nicht vom wirklichen künstlerischen Formungsprozeß aus. Die gesamte Form ist nur ein Instrumentarium, um die Absicht des Autors [illegible]

5. Abgebildet und gewertet wird in der künstlerischen Aneignung immer über Zeichenfunktionen - ikonische, indexikalische, symbolische. Dabei sind die Werkelemente und -strukturen nicht von sich aus Zeichen- und Zeichenstrukturen, sie sind es nur in funktionaler Bestimmtheit durch den semantisch und pragmatisch intendierten Gestaltungsprozeß, d.h. sie tragen Zeichenfunktion - das ist aber nur ein Aspekt ihrer spezifischen Gegenständlichkeit, sie gehen darin nicht auf. In semantischer (und auch in pragmatischer) Hinsicht müssen wir uns jedoch auf diesen Aspekt konzentrieren, das Zusammen- und Widerspiel der Zeichenfunktionen im künstlerischen Gestaltungs- und Rezeptionsprozeß. Nur im Kontext des lebendigen Kunstprozesses, der stets in den realen gesellschaftlichen Lebensprozeß eingebettet ist, sind Gestaltungsmerkmale und -strukturen überhaupt "semiotische Funktionsträger". Sie sind nicht Zeichen schlechthin.

a) Die ikonische Zeichenfunktion reicht weit - von Gestaltbildern, die als kognitive Invarianzleistungen des Wahrnehmungssystems in der Dialektik von Information und Verhalten kommunikativ fixiert und subjektiv transformiert werden, über selektiv-abstraktive Gedankenbilder, die R. Arnheim nach Fechner durch die Begriffe "Aufleuchten" und "Andeuten" gekennzeichnet hat, bis hin zu konstruierten Strukturbildern von höchstem Abstraktionsgrad.
Eine bedeutsame Erörterung der Ikonizität hat kürzlich J. Bassin in seiner Abhandlung über die erkenntnistheoretische Natur des Icons vorgelegt, die in dem von I. Kulikowa und A. Zis herausgegebenen Sammelband "Marxist-Leninist Aesthetics and Life" (Moskau 1976) veröffentlicht ist. Bassin spricht vom "ideellen Icon" und schlägt vor, sie als "Bild" zu bezeichnen, vom Icon dagegen nur zu reden, wenn das Bild als materielles Signal wahrnehmbar ist. Das Bild ist nach Bassin der ideelle Gehalt des Icons." "An iconic sign's strong point lies in its ability to present what it designates for contemplation; its weak point lies in the limitation of the range of objects it can designate to those which are similar to it." Die starke Seite des Icons liegt in der sinnlich faßbaren Bezeichnungsweise. Darin liegt zugleich eine Begrenzung. Doch diese kann durch die indexikalische Funktion, die Bassin nicht behandelt, als Möglichkeit, Latentes zeichenhaft evident zu machen, ausgeglichen und überwunden werden. Auch die Beschränkung der Gegenstände ikonischer Zeichen auf ähnliche Objekte ist in der Weise nicht aufrechtzuerhalten.

Die von Bassin als gnoseologische Raumbeziehung zugrundegelegte Ähnlichkeitsbeziehung, die ja vor allem strukturelle Ähnlichkeit betrifft, betont das Moment der Objektabhängigkeit vom Ikon. Sie wird von Bassin auch in hohem Grade differenziert und auf strukturbestimmende Merkmale zurückgeführt: der Ähnlichkeitsgrad des Ikons hänge von seinen praktischen Funktionen ab. Auch nach Seiten der vollentfalteten subjektiven Aktivität macht es Bassin nicht zur Bedingung, daß Ikons in jedem Falle die objektive Realität des konkreten Ganzen, das sie darstellen, voraussetzen, obschon es unbestreitbar sei, daß das Baumaterial solcher ikonischen Konstruktionen der realen Welt entnommen sei. Die Subjektivität des Ikons bestehe darin, daß es nicht nur das Objekt reproduziert, sondern auch das Subjekt. Das Subjekt werde zwar nicht <u>dargestellt</u> von einem Ikon, aber es könne in einem transformierten Ikon <u>ausgedrückt</u> werden: "Of course, it can also be represented by an icon, but then it will have become an <u>object</u> of an icon." Damit gewinnt das Ikon eine subjektiv-indexikalische Funktion.

Bei der Erörterung der wesentlichen Frage, wieweit das Ikon fähig sei, Allgemeines darzustellen, begegnet sich Bassin in gewisser Weise mit Arnheim. Für Bassin gibt es individuelle Dinge, die ohne aufzuhören, individuell zu sein, dennoch enger am Allgemeinen angeschlossen seien als andere. Bassin nennt sie "charakteristisch" oder "typisch"; bei Arnheim ist es die anschauliche Grundform einer Klasse von Objekten. Als Nachteil erweist sich gerade in dieser Frage, daß Bassin die ikonische Funktion so isoliert behandelt; ohne Einbeziehung der indexikalischen Funktion ist das Verhältnis von Evidenz und Nicht-Evidenz, also auch Allgemeinheit, rational nicht zu fassen.

Gerade auf Grund der indexikalischen Vermittlung des eigenwertigen Evidenten und des latenten Gesellschaftlich-Allgemeinen kann Ikonizität den Künsten (nach Material-, Gattungs- und Rezeptionsspezifik in je historischer Bestimmtheit) Fülle und Reichtum des Konkreten und Individuellen sichern: in einem Bedeutungshorizont, der weit darüber hinausreicht, aber auch in Abhängigkeit von der Beherrschung des historischen Codes.

b) Der Verweisungszusammenhang, in welchem Indices als Zeichen fungieren, ist nichtevident, doch die Verweise liegen im Evidenten; hier müssen sie aufgespürt, muß ihnen nachgegangen werden. Zu unterscheiden sind Objekt-Indices, Subjekt-Indices und soziale Indices. Objekt-Indices codieren Objektinformation, verweisen auf nicht präsente oder nichtevidente Objekte als erschließbare Wirkungszusammen-

menhänge; sie setzen gespeicherte Erfahrung voraus. Subjekt-Indices verweisen auf die individuelle Subjektivität des zeichengebrauchenden Subjekts in seiner persönlichen Eigenart wie in ihrer sozial- und kulturgeschichtlichen Spezifikum. Soziale Indices verweisen auf große geschichtlich-soziale Lebenszusammenhänge, in denen sich individuelle und kollektive Subjektivität bestimmt.

c) Icons und Indices beschreiben den Bereich der nichtkonventionalen Zeichen. Sie verkörpern nicht nur eine Zeichenklassifikation im Objektbezug, als welche Peirce sie ursprünglich vorgenommen hat. Wesentlicher ist, daß die Zeichenklassifikation an der eigenen sinnlichen Natur der Zeichen ansetzt, an der Tatsache, daß Icons und Indices kraft ihrer Gestaltqualität bezeichnen - freilich erst innerhalb der kommunikativen Struktur der Zeichensituation. So wird die Eigenschaft, die das Icon auszeichnet, nämlich auf sinnlich faßbare Weise etwas zu bezeichnen, zur schöpferischen Möglichkeit für das Subjekt, durch Icons allein kraft ihrer Gestalt Objekte zu evozieren und, losgelöst von der Realitätsbedingung, auch zu erfinden, fiktive Objekte zu bilden, die nur im Zeichen existieren und doch in seiner Gestalt erfahrbar sind: so lassen sich Phantasiegebilde objektivieren. Ästhetische Gestalten - auf allen Bezugsebenen des Werks - fungieren als Zeichen nur kraft ihrer Gestaltqualitäten, aber indem sie als Zeichen fungieren, reichen sie in ihrem Bedeutungshorizont über ihre gestalt- und bedeutungshafte Unmittelbarkeit hinaus.

Konventionale Zeichen sind Symbole: ihnen kann Bedeutung beliebiger Reichweite zugeordnet werden. Sie erlauben eine semantische Objektbeziehung ohne ikonische Momente, auf beliebigen Klassifizierungsebenen. Es gibt allerdings Symbolsysteme (wie die natürliche Sprache), in denen auch sinnlich faßbare Bedeutungsinhalte codiert und codierbar sind. Sie ermöglichen indirekte Ikonizität. Und in solchen Symbolsystemen kann sich stets auch das Subjekt in Evidenzen ausdrücken - über sinnlich faßbare Bedeutungsgehalte, die bei Analogcodierung (wie in der Musik: vgl. Georg Knepler, 1977) direkte ikonische Momente mit subjektiv-indexikalischer Funktion aufweisen; dies finden wir auch in der Poesie.

Symbole verwirklichen also eine Darstellungsbeziehung, die von indirekter Ikonizität bis zu fast vollständiger Nichtikonizität reich

dem Subjekt gegenüber realisieren sie eine indexikalisch vermittelte Ausdrucksbeziehung, der unter Umständen jede sinnliche Unmittelbarkeit fehlen kann (etwa das, was in wissenschaftlichen Darstellungen ohne jedes ikonische Moment an geistiger Haltung erschlossen werden kann, ohne als Haltung dargestellt zu sein).

d) In den Künsten haben wir eine ganz andere Symbolik als in den Wissenschaften (wenn wir vom Spezialfall ikonischer Strukturmodelle absehen, [illegible] haben können). Auf Grund des Zusammenwirkens von ikonischer und indexikalischer Zeichenfunktion wird eine nicht-konventionelle Symbolik möglich (deren Primärbasis ein konventionelles Zeichensystem sein kann).
Alles Evidente im Kunstwerk verweist auf Nichtevidentes, werkintern und werkextern. Künstlerische Symbolik ist als das Gesamt nicht mehr sinnlich faßbarer Bedeutungsgehalte auf ikonisch-indexikalischer Grundlage zu begreifen, das in Relation zur geschichtlichen Widerspruchsbewegung, über weltanschaulich-ideologische Vermittlungen bezogen aufs Individuum und seine Geschichtserfahrung, als künstlerischer Abbildgehalt zu interpretieren ist.
Die so verstandene künstlerische Symbolik entfaltet sich als se-[illegible] bezeichnet werden soll.

6. [illegible] so und wäre zu linear gedacht, daß die eine - als semantische [illegible]
Das spezifische Material ist jeweils in semantischer (und auch pragmatischer) [illegible] vergegenständlicht und strukturiert.
Aus dieser inneren Wechselwirkung ergibt sich ein Gefüge von Gehalten, die einander bedingen und zugleich aufheben, das daher dialektischen Charakter trägt. Bei aller Relativität ihrer Abgrenzbarkeit lassen sich semantische Konstituenten der Gestaltungsstruktur differenzieren: als Evidenzgehalt, Konnotationsgehalt, subjektive Intention, objektive Intention, Invarianzgehalt und Rezeptionsgehalt. Freilich ist das eine Abstraktion, die erst im konkreten Produktions- und

Rezeptionsprozeß zum Leben gebracht wird. Darum sei ihr heuristischer Charakter nachdrücklich betont. Keineswegs soll hier eine Ontologie des Kunstwerks etabliert werden; das hieße, funktional bestimmte Momente als fixe Größen zu fetischisieren.
Das solcherart gefaßte Gefüge der Gehalte gilt als allgemeines semantisches Struktur- und Funktionsmodell für unterschiedliche Werke und verschiedenartigste Gattungen und Genres; doch nicht als überzeitliche Konstante, sondern nur in der konkreten Bestimmtheit seiner jeweiligen inhaltlichen Ausfüllung und qualitativen Verschiedenheit. Es ist ja auch nur der Inhalt der einzelnen [illegible] semantischen Konstitutionsmodells inhaltlich-qualitativer Bestimmungen, die erst das Gefüge der Gehalte ergeben und seinen Charakter bestimmen, historisch, sozial und gattungsspezifisch unterschiedlich ausgeprägt und so auch nur konkret zu analysieren. Der Aufbau von Zeichenstrukturen in den Künsten setzt vor allen Dingen spezifische syntaktische Prinzipien voraus. Wie diese sich in je gattungseigener und zugleich übergreifender Weise historisch gebildet haben und entwickeln, ist nicht Gegenstand dieser Arbeit und wird daher nicht explizit behandelt, sondern nur in konkreter Modellanalyse berücksichtigt.

7. Kunst ist nicht denkbar ohne gestalt- und [illegible] Unmittelbarkeit. Semantisch wird dem Rechnung getragen, indem vom <u>ikonischen oder Evidenzgehalt</u> ausgegangen wird. Als Evidenzgehalt umfaßt der ikonische Gehalt alles, was im Kunstwerk an Bedeutung evident ist, doch dies gilt niemals schlechthin, sondern nur innerhalb einer bestimmten Gestaltungsvermittlung und ist daher auch nur in den Strukturprinzipien der Gestaltung zu beschreiben. Grundvoraussetzung, um evidente Zeichenbedeutung im Kunstwerk zu erfahren, ist die Kenntnis der Struktur, an der auch die ikonische Zeichenfunktion haftet, nicht an isolierten Details, die stets durch die Struktur vermittelt und nur in dieser Vermittlung aussagekräftig sind. Ohne in ihrer Strukturiertheit wahrgenommen zu werden, kann die Gestalt überhaupt nicht semantisch funktionieren – auch nicht ikonisch.
Die ikonische Zeichenfunktion geht vorrangig vom Subjekt und seiner Intention aus, rückt aber das Darstellungsobjekt in den Mittelpunkt nicht nur durch semantische Kongruenz, dem Eigenleben des Stoffes angemessen, sondern gerade durch die semantische Differenz, die der ästhetischen Zeichensituation entspricht. Dadurch wird das

Darstellungsobjekt verfremdet; es rückt vielleicht überhaupt erst ins Blickfeld, das aber das Gesichtsfeld der Intention ist. Gleichzeitig verweist die semantische Differenz, worin der ästhetische Wertungsaspekt zur Geltung kommt, auf die subjektive Intention und unterscheidet die künstlerische Darstellung von einer beliebigen Sachdarstellung. So ist im ikonischen Gehalt die indexikalische Funktion wirksam - als werkinterne Verweisfunktion ist sie das strukturelle Bindeglied zur Intention, die wir (nicht allein, aber auch nur dann) erschließen können, wenn wir den werkinternen Verweisen im ikonischen Gehalt nachgehen. Die indexikalische Funktion wirkt hier aber auch schon als werkexterne Verweisfunktion (soweit sie rückwärts interpretiert wird). Denn die semantische Differenz dem Darstellungsobjekt gegenüber ist kein Verlust der Identifikation; sie gestattet vielmehr, das dargestellte Objekt in ein gegenwärtiges Zeichen, die Gegenwart [illegible] für weiterreichende geschichtliche Zusammenhänge zu transformieren. Dieser Drang entfaltet sich vor allem im Konnotationsgehalt und darüber hinaus in der subjektiven und objektiven Intention. Dabei geht es nie einfach um ein Sachverhältnis von Wesen 1. und Wesen 2. bis n-ter Ordnung; wohl aber kann das dargestellte Objekt als nichtkonventionelles Symbol nur funktionieren, wenn zwischen dem Evidenten und dem Nichtevidenten ein Wirkungszusammenhang besteht, der Darstellungsobjekt in einer geschichtlichen Lebenswelt weltanschaulich-ideologisch vermittelt ist.

9. Als Vermittlungsgehalt aller ikonischen Momente geht der Konnotationsgehalt vom Evidenten aus, aber nicht darin auf. Tangiert werden nicht genannte oder überhaupt latente Objekt- und Subjektzusammenhänge, die ein bestimmtes Vorwissen, gegründet auf Kunst-, Lebens- und Geschichtserfahrung, beim Rezipienten voraussetzen. Im verallgemeinerten Sinne erfaßt Konnotation das, was nicht sinnlich faßbar dargestellt ist, worauf die Darstellung aber in jedem Punkte nicht nur als nichtevidentes, sondern nur erschließbares Objekt- und Subjektfeld der Gestaltung ihre Voraussetzung bildet; darauf ist sie durch die verschiedenartigsten Verweise bezogen. Ihre heuristische Kraft erweisen die Indices darin, daß sie nicht nur einen bestimmten Erfahrungs- und Kenntnisstand erfordern, sondern auch Anweisungen zum Suchen, zum Probieren, zur versuchsweisen Konstruktion geben und den Horizont des Denkmöglichen eröffnen. Der Konnotationsgehalt ist in objekt-indexikalischen und subjektiv-indexikalischen

Gehalt zu differenzieren. Als letzterer ist er persönlicher Ausdrucksgehalt in sozial- und kulturgeschichtlicher Signifikanz. Er ist nicht nur in ikonischen Indizien zu erschließen, sondern insgesamt in Gestaltungsmerkmalen, die Hinweise auf gestalterisch transformierte Subjektivität in ihrer persönlichen Eigenart und objektiven gesellschaftlichen Bestimmtheit entdecken lassen. Werkgestalten als komplexe Zeichengestalten sind nicht schlechthin vergegenständlichte Abbilder des Objekts außerhalb des abbildenden Subjekts, sondern auch Abbilder des Subjekts im Umkreis seiner realen Beziehungen, die es aber nicht nur darstellt, sondern auch als Haltungen ausdrückt, und zwar in Hinsicht auf andere. Seine wirkliche Komplexität gelangt zu einer äquivalenten Äußerung, d.h. aber die Komplexität seiner wirklichen Beziehungen. Die geistige Reproduktion des realen Gemeinwesens wird in der Kunst nicht über eine objektzentrierte semantische Beziehung vermittelt, sondern über die persönlichen Erfahrungen des Künstlers, aus denen er die Summe zieht: die Erfahrungen werden zum "geistigen Bild" (Goethe) verdichtet. Dabei handelt es sich nicht schlechthin um Objekterfahrung, sondern um Selbsterfahrung des Menschen in seinen realen Beziehungen. Das Individuum kann seine Individualität nicht nur in ihrem Gesellschaftlich-Allgemeinen, sondern in ihren persönlichen Besonderheiten ins Spiel bringen; gleichzeitig wohnt seinen Erfahrungen, die die empirische Quelle der künstlerischen Aneignung bilden, Gesellschaftlich-Allgemeines inne, das nicht immer und in jedem Fall reflektiert werden muß.

10. Die durchreflektierte Geschichtserfahrung des Autorensubjekts, der bewußte Ausdruck seiner Beziehungen zur sozial- und kulturgeschichtlich strukturierten Lebensrealität wird als intendierter Ausdrucksgehalt bezeichnet. In seiner darstellungsprägenden Kraft erweist er sich als intendierter Darstellungsgehalt. Im intendierten Adressatenbezug geht er in den pragmatischen Gehalt über. Zusammen bilden sie die subjektive Intention. Als im Werk realisierte Intention ist diese auch als intendierter Gehalt zu bezeichnen. Die subjektive Intention ergibt sich als Gesamtheit intendierter und im Werk objektivierter Haltungen des produzierenden Subjekts: extern zu seiner geschichtlichen Lebenswelt und der sie charakterisierenden, stets widersprüchlichen Kommunikationsgemeinschaft; intern zum Material, inbegriffen den überlieferten und

jenen Gestaltungsverfahren, die den historischen Materialstand mitbestimmen. Genetisch strukturell bildet sich die subjektive Intention als Kontext des Gesamtwerks in der Kontinuität und Diskontinuität der Entwicklung des Autors, die in bestimmten Einzelwerken ihre Modellfälle haben kann.

11. Wie die subjektive Intention die Darstellung durchdringt, so ist sie auch nur aus der Darstellung und ihrer Struktur zu folgern: sie ist nicht evident. Entscheidend ist zuletzt der komplexe Befund der Gestaltungsanalyse; damit wäre der Horizont der subjektiven Intention in der Konzeption überschritten. Denn die gesamte Werkstruktur vermittelt einen ganzheitlichen Bezug zum geschichtlichen Lebensprozeß. In diesem Vermittlungszusammenhang zur Realität ist die subjektive Intention ein zentrales Vermittlungsglied, aber nicht das einzige. Invariante Züge der Darstellung gegenüber ihrem Objektfeld können in ihrem Eigenleben sozial indexikalische Funktion gewinnen und im Spannungsverhältnis zur subjektiven Intention ein Gegengewicht, ja mitunter ein mögliches Korrektiv bilden. Das gilt für ikonische Momente generell, die sich in ihrer eigenwertigen Bildhaftigkeit der subjektiven Intention auch entziehen und unabhängig von ihr zu sozial bedeutsamen Indices werden können. Die Frage ist daher, ob ein Werk an Gehalt nur birgt und freilegt, was subjektiv intendiert ist. Die subjektive Intention ist zwar stets formations- und klassenspezifisch determiniert, [illegible], individueller und kollektiver Subjektivität. Aber sie schließt nicht das Bewußtsein ihrer Determinanten ein. Gleichwohl prägen sie das Werk, auch ohne nach allen Seiten hin reflektiert zu sein. Subjektiver Ausdrucksgehalt geht stets in geschichtlichen Verweisgehalt über, in Übereinstimmung mit der subjektiven Intention, aber auch im Widerspruch zu ihr: entsprechend ist er als Abbildgehalt interpretierbar. Im Gesamtbezug zur Realität gewinnt der intendierte Gehalt auch eine von Wollen und Bewußtsein des Künstlers nicht einholbare eigene Bedeutung. [illegible] besitzt die subjektive Intention stets einen objektiven gesellschaftlichen Stellenwert, eignet ihr unabhängig von dem zu Bewußtsein Kommenden eine soziale Verweisfunktion – auf Grund eines realen Wirkungszusammenhangs, in dem künstlerische Subjektivität verwurzelt ist. Kunst ist mehr als verwirklichte Intention.

Im Gestaltungsprozeß wird in der Gesamtheit semantischer und pragmatischer Bezüge ein sozial-indexikalischer Gehalt erzeugt, der sich als geschichtlicher Verweisgehalt entfaltet. Er unterliegt nicht allein der subjektiven Intention, tritt vielmehr in ein Spannungsverhältnis zu ihr. Daraus resultiert [illegible]

des Werks, die hier als objektive Intention bezeichnet wird. Durch sie kann geschichtliche Lebensproblematik unter Umständen treffender zum Ausdruck kommen.

17. Wie die Geschichtserfahrung des Künstlers als individuelle Selbsterfahrung ins Werk eingebracht werden kann, ohne in ihre allgemeinen gesellschaftlichen Bezüge aufgelöst zu werden, so wohnt den Erfahrungen, über die Individualität in ihren persönlichen Besonderheiten konstruktiv wird, gleichzeitig Gesellschaftlich-Allgemeines inne, das gedanklich als Invariante herausgefiltert werden kann. Wo der subjektzentrierten künstlerischen Darstellung und Gestaltung fällt [illegible] der Gegenstand [illegible] nur als Darstellungsobjekt, das freilich keine Kategorie für alle Künste gleichermaßen ist, auch als Gegenstand im weltanschaulichen Sinne, der mit dem Darstellungsobjekt nicht identisch ist und auch ohne abgrenzbare Objektivität der Darstellung erfasst werden kann. Denn der Gegenstand künstlerischer Aneignung ist kein Abbildgegenstand, er ist vielmehr als Beziehungsgefüge zu begreifen, durch welches auch die gesamte Bedeutungsgehalt besonderer Darstellungsobjekte vermittelt ist. Auch der künstlerische Zeitgehalt kann nach seiner Wahrheit befragt werden, weil im Vermittlungszusammenhang mit den gesellschaftlichen Gesamtprozessen auch der vorrangig subjektbestimmte Gehalt objektiv bestimmt ist. Künstlerische Aneignung hat nicht nur eine Mannigfaltigkeit von Darstellungsobjekten, die unter ästhetischem Wertungsaspekt abgebildet werden: sie hat auch einen invarianten Realitätspol als Maßstab ästhetischer Wertung. Es handelt sich hierbei um erlebbare Geschichtsdialektik, um die historische Widerspruchsbewegung, in der sich Epochen formieren, genommen nach der Seite der Sinngewinnung für die Individuen in den weltanschaulich-ideologischen Vermittlungen ihres primär materiell bedingten individuellen und sozialen Daseins. Dies kann auch unabhängig von Art und Vorhandensein besonderer Darstellungsobjekte in der Kunstgestalt und ihrer Struktur zum Ausdruck kommen – über das produzierende Subjekt. Ist nur individuelle Subjektivität in ihrer konstruktiven Sinnlichkeit und Geistigkeit, ihrer gesellschaftlichen Bedingtheit und Bedeutsamkeit struktur- und gestaltbildend vergegenständlicht, so ist auch die nonverbale, durch keinerlei Darstellungsobjekt bestimmte Gestaltungsstruktur (wie in Musik und Architektur) in ihrer konkreten Gesellschaftlichkeit und Geschichtlichkeit als Abbildgehalt interpretierbar. Wahrheit künstlerischer Werke ist bestimmbar als ihr kognitiver Invarianzgehalt, bezogen auf den invarianten Realitätspol künstlerischer Aneignung,

der hier als geschichtliche Sinnstruktur des individuellen und sozialen Daseins der Individuen gefaßt wird.
Dieser Begriff soll Epochenproblematik als geschichtliche Lebensproblematik, bezogen aufs Individuum, kennzeichnen, und zwar ebenso in ihrer materiell-gesellschaftlichen Bedingtheit wie im davon abhängigen Gesamt der gesellschaftlichen Sinndeutungen, Wertungen, ideellen Motivationen. Darauf sind die Invarianzleistungen der künstlerischen Aneignung (nach Maßgabe der subjektiven Intention und über alles subjektiv Intendierte hinaus bzw. gegen es) bezogen - aber nicht als Sachinformation, sondern als aktive Vermittlung von Beziehungen, die in die geschichtliche Sinnstruktur eingehen, sie mitbilden.

13. Die strukturelle Adäquanz von künstlerischem Sinngehalt, der stets an der Gestaltungsstruktur haftet, und geschichtlicher Sinnstruktur ist nicht evident - sie wird als Abbildbeziehung erst durch Interpretation kommunikativ realisiert, die künstlerischer Gestaltung erst die volle Bedeutung gibt. Die Kommunikationsbedürftigkeit der Kunstgestalt, die Abhängigkeit vom unabgeschlossenen "letzten finish" der Rezeption, gibt dem Interpretationsprozeß in der künstlerischen Aneignung besonderes Gewicht.
Künstlerische Gebilde spezifizieren die für den gesamten Abbildungsprozeß charakteristische permanente Notwendigkeit der Interpretation. So hebt Gunther Stiehr hervor, "daß die Auffassung der Interpretation als eine besondere 'logische' Operation zu eng ist". "Die Bestimmung der Interpretation als eine der Abstraktion entgegengerichtete Erkenntnistätigkeit erfaßt einen breiten Kreis der Anwendung... Interpretationsprobleme sind ... nicht ausschließlich Kennzeichen von Wissenschaftsdisziplinen, die abstrakte logische und mathematische Zeichensysteme benutzen, obgleich... hier... das traditionelle historische Feld der Anwendung und Untersuchung des Begriffs 'Interpretation' liegt..." Stiehr betont zu Recht, daß dieser Interpretationsbegriff die Auffassung der Interpretation als Tatsachendeutung nicht einschließt; um eine solche elementare Bedeutung von 'Interpretation' geht es in diesem spezifischen Zusammenhang nicht. Beizupflichten ist auch der weiteren Bestimmung Stiehrs, wonach semantische Interpretation immer die Benutzung einer bestimmten Sprache erfordert, "die bereits eine bestimmte nichtformale Widerspiegelung der Wirklichkeit leistet". Das gilt einmal soweit, als Interpretation nur in der natürlichen Sprache erfolgen kann, ohne daß Kunstgehalte durchgängig und angemessen verbalisierbar wären. Das gilt zum anderen insoweit, als stets bestimmte Vorkenntnisse über die Wirklichkeit (und über die Sprach[illegible]

der Gestaltung) erforderlich sind. [illegible]
als "philosophische Grundpositionen für die Interpretation von [illegible]."

14. Voraussetzung dafür, [illegible] ästhetisch semantisch, syntaktisch und pragmatisch strukturierten Gebilden, das logische Prädikat der Wahrheit zuerkennen zu können, ist ihr, freilich nicht im verengten Sinne der Sachaussage gefaßter Aussagecharakter im weiteren Sinne. Es handelt sich vielmehr um eine bestimmte Aussagepotenz, die an bestimmte Bedingungen geknüpft ist. Die erste Bedingung ist, daß diese Aussagepotenz im Werk selber vergegenständlicht, objektiviert ist und nicht in der Absicht des Autorensubjekts verbleibt. Absichtserklärungen gelten in der Kunst nichts. Die zweite wesentliche Bedingung ist, daß dem Werk bestimmte kognitive Invarianzleistungen innewohnen, die nicht allein an der subjektiven Intention haften, sondern im Sinne der objektiven Intention gedanklich herauszufiltern sind. Sie beziehen sich vor allem auf den invarianten Realitätspol künstlerischer Aneignung, den sie kraft ihrer weltanschaulichen Gerichtetheit, ob durchreflektiert oder nicht, aufs Ganze menschlichen Daseins in seinen materiellen gesellschaftlichen Bedingungen und ideologischen Vermittlungen bezogen aufs Individuum, wesentlich mitkonstituieren. Der Gegenstand künstlerischer Aneignung, begriffen als Abbildung, ist auch als ihr spezifisches Erkenntnisobjekt nicht im Sinne der objektzentrierten semantischen Beziehung bestimmbar. 'Erkenntnisobjekt' ist hier ein inadäquater Ausdruck, weil dem Koordinatensystem der gnoseologischen Subjekt-Objekt-Beziehung verhaftet. Diese ist aber nur ein Vermittlungsglied im Gesamt von Subjekt-Objekt-Beziehungen, die im Kunstprozeß zusammentreffen. Der Ausdruck 'Erkenntnisobjekt' ist einmal sinnvoll, um den Gegenstand künstlerischer Aneignung von der Mannigfaltigkeit besonderer Darstellungsobjekte abzuheben, zum anderen und in entscheidender Hinsicht als objektiver gesellschaftlicher Bezugspunkt der kognitiven Invarianzleistungen von Kunst, die ihren unter bestimmten Wertungsaspekt gewonnenen Realitätsgehalt als Erkenntnis- und Wahrheitsgehalt auszeichnen, und zwar im Sinne dessen, was Goethe als Kunstwahrheit von Naturwahrheit abgehoben hat. Soweit ist der Ausdruck 'Erkenntnisobjekt' sinnvoll; er ist aber dennoch nur im kritischen Bewußtsein seiner Inadäquatheit zu gebrauchen. Die dritte ausschlaggebende Bedingung für die Aussagepotenz der künstlerischen Zeichengestalt und ihrer Struktur ist die Interpretierbarkeit des Werks in seiner Gestaltungsstruktur, auch wenn sie durch kein Darstellungsobjekt bestimmt ist, nach ihren syntaktisch-semantischen, pragmatischen Parametern, und zwar nicht nur im Sinne

eines vergangenheitsgeschichtlichen Realitätsbezuges, sondern auch einer übergreifenden Beziehbarkeit auf eigene Geschichtserfahrung des Rezipienten. Eine vierte Bedingung ist die Interpretationsfähigkeit der Rezipienten in Abhängigkeit von ihren sozial- und kulturgeschichtlich determinierten klassenspezifischen Arbeits- und Lebensbedingungen als Bedingungen von Bedürfnis- und Subjektivitätsentwicklung, in Abhängigkeit von ihren Interessen, Konflikten, ihrer alltäglichen Lebens-, Geschichts- und Kunsterfahrung, von Begabungen, Kenntnissen, Erwartungen, weltanschaulichen Orientierungspunkten und individuellen Wertorientierungen, von ihrer gesamten personalen und sozial bestimmten Psyche.

15. Das Autorensubjekt stellt die ästhetische Zeichensituation immer nur virtuell her; sie muß immer wieder aktualisiert werden von den jeweiligen tatsächlichen Rezipienten in ihren Praxis- und Geschichtsbezügen. Von daher ist die Einführung des <u>Rezeptionsgehalts</u>, zu differenzieren als aktueller, sozialer und historischer Rezeptionsgehalt, als wesentlicher semantischer Konstituente der ästhetischen Zeichensituation legitimiert.
Indem sich das Werk gegenüber seinen subjektiven Produktionsbedingungen verselbständigt, tritt es in seine Rezeptions- und Wirkungsgeschichte ein. Es fungiert als Speicher für verschiedene aktualisierbare Gehalte; diese sind aber nie identisch mit der Aussage des Werks, sondern fügen ihm neue Deutungsaspekte hinzu oder bauen bisherige ab. Gemeinsamer Bezugspunkt von Autoren- und jeweiligem Interpretensubjekt ist der objektive Erkenntnispol künstlerischer Aneignung. Doch dessen Invarianz ist nicht statischer, sondern dynamischer Natur. Es handelt sich nicht um ein zeitloses anthropologisches Absolutum, sondern um ein relativ zeitinvariantes Gefüge allgemeiner gesellschaftlicher Relationen des einzelnen, das seiner konkreten Bestimmtheit nach stets an ein epochengeschichtliches Zeitintervall gebunden ist. Allgemeinheit gewinnt das spezifische Erkenntnisobjekt künstlerischer Aneignung in der Dialektik von Kontinuität und Diskontinuität der Menschheitsentwicklung. Diese, durch die historische Widerspruchsbewegung selbst, als ihr übergreifendes Moment, erzeugte Allgemeinheit ermöglicht auch den nach hinten und nach vorne offenen historischen Rezeptionsprozeß.

16. Wenn vom Rezeptionsgehalt als Bestandteil des lebendigen Kunstprozesses die Rede ist, so ist Interpretation als ästhetische Rezeption von Interpretation als wissenschaftliches Verfahren zu unterscheiden; Keineswegs soll wissenschaftliche Interpretation zum Modell ästhetischer Rezeption erklärt werden.

Gemeinsam ist ihnen, daß sie als Interpretationsvorgang um so tiefer greifen, je weniger sie an isolierten Details, sondern an der Gestaltung als Ganzheit und ihrer Struktur ansetzen. Gemeinsam ist ihnen weiter, daß sie als Interpretationsvorgang einen Abbildzusammenhang zwischen Werkstruktur und modellhafter Geschichtserfahrung realisieren. Gemeinsam ist ihnen auch, daß die Interpretation stets im Raster eigener Geschichtserfahrung erfolgt. Was sie unterscheidet ist dadurch bedingt, daß wissenschaftliche Interpretation bewußt zu erfassen sucht, was den Werkgehalt extern und intern determiniert. Aber sie kann ihn ebensowenig verbalisieren wie die ästhetische Rezeption jemals möchte. Wissenschaftliche Interpretation kann nur erfassen, was am Werkgehalt objektivierbar, seine allgemeinen rationalen Bezüge und funktionellen Zusammenhänge, die das Verhältnis von Kunst und Realität als Abbildverhältnis vermitteln. Denn objektivierbar ist der Werkgehalt nur als Abbildgehalt, bezogen auf den geschichtlichen Lebensprozeß in seiner konkreten Bestimmtheit und Allgemeinheit. Wissenschaftliche Interpretation ist vorrangig ein diskursives Denken, das intuitive Momente einschließt. Ästhetische Rezeption ist vorrangig ein intuitives Denken, das diskursive Momente einschließt. Es ist in starkem Maße emotionell aufgeladen, erlebnishaltig; aber auch wissenschaftliche Interpretation ist nicht frei von Emotionen; sie muß und kann es auch gar nicht sein. Denn sie ist nicht schlechthin durch kognitiven Sachzwang, sondern auch durch die spezifische Natur ihres Gegenstandes geprägt, der stets einen personalen Zugang verlangt. So ist auch wissenschaftliche Interpretation nicht nur eine Probe auf die Reflexionsfähigkeit, sondern auch auf die Erlebnisfähigkeit des Interpreten, wie auch umgekehrt ästhetische Rezeption nicht unabhängig von der Reflexionsfähigkeit des Rezipienten ist. Freilich ist ästhetische Rezeption ein komplexer Vorgang, der keinesfalls durchreflektiert sein muß. Er wird bestimmt durch die Weise, Erfahrungen zu machen und zu verarbeiten, sowie durch die konkreten sozialen Inhalte der Welt- und Selbsterfahrung des Rezipienten, durch das Bewußtwerden und Erproben subjektiver Möglichkeiten im Spannungsfeld objektiver Bedingungen. Als ästhetische Rezeption ist Interpretation nicht nur Bestandteil des lebendigen Kunstprozesses, indem sie das Werk kommunikativ realisiert, sondern vor allem Bestandteil des Lebensprozesses der Rezipienten, ihrer Auseinandersetzung mit sozialer und geschichtlicher Umwelt, ihres Kampfes um sinnvolle Lebensprogramme.

17. Der Rezeptionsgehalt ist weder eine Verdopplung des intendierten Gehalts noch von der subjektiven Intention unabhängig, da sie das Werk als Rezeptionsvorgabe wesentlich bestimmt, auch wenn sie mit der objektiven Intention nicht identisch ist. – Der Werkgehalt ist ein kompliziertes Geflecht sehr widersprüchlicher Beziehungen. So kann das Werk nicht nur reicher sein als die subjektive Intention, sofern es mehr zu denken gibt als intendiert ist; umgekehrt ist die subjektive Intention als im genetisch-strukturellen Kontext des Gesamtwerks eines Künstlers vergegenständlichte, weltanschaulich vermittelte Grundbeziehung zur geschichtlichen Realität durch kein einzelnes Werk je 'abgegolten'. In diesem Sinne kann ein Künstler mehr sagen als er weiß und gleichzeitig mehr wissen, als er jeweils sagen kann; diese Dialektik wird im alternativen Bezug auf Brecht und Barlach expliziert. Auch der Rezeptionsgehalt ist gleichzeitig reicher und ärmer als der subjektiv intendierte. Je allgemeiner das Werk in der Breite und Tiefe seiner Bezüge, desto umfassender ist es in der Anwendung. Im Werk ist nicht nur Geschichtserfahrung als Selbsterfahrung des Autorensubjekts objektiviert, es ermöglicht und stimuliert auch Selbsterfahrung des Rezipienten in seinen realen Beziehungen und ist selber ein Medium zeichenhafter Selbsterfahrung in erlebbarer Gestalt- und Bedeutungshaftigkeit.

Die Selbstentdeckung des Rezipienten im Werk bestimmt auch seine Interpretation. Vor allem der sozialindexikalische Gehalt fordert die aktive Mitarbeit des Rezipienten, die historisierende und verallgemeinernde, differenzierende und zuspitzende Deutung, die Konkretisierung des Invariansgehalts im Rezeptionsgehalt. Denn der sozialindexikalische Gehalt erfaßt das Erkenntnisobjekt künstlerischer Aneignung in dessen Prozeßstruktur nicht nur in den Grenzen der subjektiven Intention, sondern in einem durch den ästhetischen Wertungsmaßstab vermittelten, gesellschaftlich-kommunikativ praktizierten Abbildungszusammenhang, der die Intention des Autors jeweils ebenso objektiv bestimmt und übergreift wie die des Rezipienten. In diesem Rahmen, der gleichzeitig eine Grenze gegen Willkür setzt, kann der Rezipient den Inhalt mitbestimmen. Er realisiert das Werk im Kontext seiner Weltanschauung und Geschichtserfahrung und bringt so eigene Intention ein – möglicherweise im Widerspruch zur Autorenintention, auf die er ebensowenig in Ausschließlichkeit verpflichtet ist wie er seine Intention auf die des Autors projizieren darf. Was interpretiert wird, muß im Werk aufweisbar sein, nicht in jedem Falle auch in der subjektiven Intention, soweit

diese begrifflich bestimmbar, und es muß im Kontext geschichtlicher Lebenspraxis verifiziert werden. Im Prozeß des kommunikativ-praktischen Gebrauchs von Kunst kann die komplexe gesellschaftliche Verweisfunktion von Werken auch für neue Geschichtserfahrung relevant werden, wie überhaupt der semantische Beziehungsreichtum der Werke nur im Prozeß ihres sozialen Gebrauchs wirklich entfaltet wird. Denn auch die durch Kunst vermittelte ästhetische Aneignung der Wirklichkeit ist weder in den einmaligen Produktionsvorgang ein-, noch mit diesem abgeschlossen. Sie wird im historischen Rezeptionsprozeß weitergeführt: als ein prinzipiell unabgeschlossener gesellschaftlich-kommunikativer Prozeß, zu begreifen als sinnstrebige soziale Selbstverständigung vermittelst der Kunstobjekte. Darin liegen Möglichkeiten der Bewährung des Werks – als Gestalt stets auch mit neuer Bedeutung aufgeladen zu werden.
Dies hat Konsequenzen für die Feststellbarkeit der Kunstwahrheit. Kunstwahrheit kann nur inadäquat festgestellt werden – nach der kognitiven Seite ihrer Allgemeinheit. Nur bestimmte Momente der Kunstwahrheit sind feststellbar wie ihre Feststellbarkeit nur ein Moment des lebenspraktisch vermittelten Gebrauchsprozesses ist, in welchem Kunstwahrheit komplex erfahren und entfaltet wird, Werke interpretiert und Interpretationen verifiziert werden. Die mit der Feststellbarkeit der Kunstwahrheit verbundene Problematik ist außerhalb des historischen Rezeptions- und Wirkungsprozesses konkret nicht zu bestimmen.

18. Verfasser ist sich dessen bewußt, daß das hier in ersten Ansätzen zur Diskussion gestellte semantische Struktur- und Interpretationsmodell künstlerischer Aneignung weder alle Seiten des Kunstprozesses abdeckt oder überhaupt abdecken könnte noch selbst die Möglichkeiten der Semiotik voll ausschöpft. So bietet die Semiotik auch Ansätze zu einer ästhetischen Syntaktik, die freilich nur gattungsspezifisch aufzubauen ist. Sie bietet auch Ansatzpunkte für eine soziologisch und psychologisch durchzuführende ästhetische Pragmatik. Die hier vorgenommene Konzentration auf die Semantik ist durch die abbildtheoretische Problemstellung bedingt. Was unterbreitet wird, sind bestimmte Zwischenergebnisse der Forschung, die vor allem in Richtung auf eine Logik des künstlerischen Denkens in der Dialektik von Sprach- und Bilddenken weitergeführt werden. Verfasser möchte weiterhin den heuristischen Charakter des hier vorgeschlagenen semantischen Struktur- und Interpretationsmodells mit Nachdruck betonen. Es bedarf umfassender kunstwissenschaftlicher Erprobung, wenn bisher erste Ergebnisse [illegible] vorliegen.

Empirische Grundlage des Verfassers waren literarästhetische Analysen zur deutschen Lyrik, insbesondere zu C.F. Meyer, Rilke, van Hoddis und J. R. Becher. In der Arbeit selbst wird das Konzept in Auseinandersetzung mit Hegels, an seinem Klassik-Begriff orientierten, Werk-Modell in einer zeichentheoretischen Analyse entwickelt, in dem eine Interpretation des Polykletschen "Doryphoros" durch den Archäologen W. Schindler methodologisch hinterfragt wird. Die Leistungsfähigkeit des demonstrierten Semantik-Konzepts wird davon abhängen, wieweit es gelingt, das Modell zu historisieren, sozial zu konkretisieren und vor allem gattungstheoretisch weiter zu differenzieren. Nur auf diesem Wege kann das in Grundzügen umrissene Konzept wirklich durchgeführt und somit ein effektiver Beitrag dazu geleistet werden, bezogen auf Ästhetik, "die Dialektik auf die 'Bildertheorie', auf den Prozeß und die Entwicklung der Erkenntnis anzuwenden" (Lenin).